P. A. GARIAZZO

LA
STAMPA INCISA

P. A. GARIAZZO

LA STAMPA INCISA

PIERO ANTONIO GARIAZZO

LA STAMPA INCISA

Trattato dell'arte d'incidere
all'acquaforte, al bulino, all'acquatinta,
alla maniera nera e di intagliare il legno.

PREFAZIONE DI
LEONARDO BISTOLFI

27 tavole fuori testo.



TORINO-GENOVA
S. LATTES & C., EDITORI

Torino — Tipografia Vincenzo Bona (15263)

Amico,

Quando tu mi hai richiesto una prefazione per il tuo libro io mi sono schermito, e quasi quasi te l'ho negata, non per cattiva volontà, ma per quella sottile inerzia che ci invade lo spirito quando ci affacciamo ad un campo di studi e di ricerche che non è perfettamente il nostro, e quasi temiamo di distoglierci dalle consuete cure, di lasciare anche per poco il nostro mondo ideale.

Tra la vicenda delle mie quotidiane battaglie con l'aspra e rude materia in cui cerco,

tentando, il mio sogno, ogni altra cura mi è estranea: ed anche la voce del buon fratello artefice curvo sui rami, mi pare, nella lontananza, fioca e inafferrabile.

Però tu mi hai tentato colla parola, ed io ho sfogliato il manoscritto che mi tendevi, ne ho letto qualche pagina qua e là, ho guardato le piccole figurette che lo accompagnavano, e la curiosità prima, poi l'amore delle cose dell'arte, che solo ci fa vivere, mi hanno persuaso. E quando tu te ne sei andato colla promessa, io ho continuato a sfogliare con pazienza e ad inoltrarmi fra le intimità della tecnica dell'incidere, piena di piccoli segreti, di astuzie, ingannevole e misteriosa, che anche all'artefice nasconde l'opera per rivelargliela improvvisamente quando, cauto, solleva il foglio umido e tepido, uscito appena dalle strettoie della macchina.

Ho ricercato fra i miei libri ed ho trovato

una vecchia edizione del « Traité des manières de graver en taille douce sur l'airain par le moyen des eaux fortes, et des vernix durs et mols », che Abramo Bosse aveva già scritto molti anni fa, forse con l'istesso intento che tu hai ora nel dare alle stampe questi tuoi fogli.

Ed anche mi è venuto fra mani il libro dell'abate Zani, « Dell'origine dell'incisione in rame ed in legno », e la sua dotta dissertazione sullo zolfo del celebre Maso Finiguerra, dove, con scrupolo di erudito ricercatore e con orgoglio di Italiano, rivendica alla sua terra il vanto di aver dato i natali al primo incisore in metallo; e mi sono assai compiaciuto di leggere queste scritture antiche, dettate l'una da un tecnico, le altre da un amatore d'arte, nati e vissuti in epoche differenti, ma uniti da una parentela spirituale, che si rivela nello stesso amore grande e sincero. E mi parve che i loro libri, più che opere isolate prodotte da un so-

litario, rappresentassero lo spirito di una collettività, i bisogni, le simpatie dei loro contemporanei.

Bosse insegnava, perchè tutti allora volevano apprendere e l'amore della bellezza non era privilegio di pochi. Non conosciamo noi forse oltre cinquanta stampe incise da Madame di Pompadour? e con quale abilità! un tratto leggiero, tremolante, che ci parla della sua grazia, del suo spirito, che ce la fa rivivere nella fantasia nel suo salotto dorato, gonfia di broccati smaglianti, le braccia mirabili che le escono da ciuffi di trine e le mani piccolette che maneggiano i duri strumenti dell'arte, mentre, distratta, ella ascolta il racconto di qualche intrigo, che il re, seduto in faccia a lei, lo spadino fra le magre ginocchia, le dice annoiatamente; e tutti poi gl'incisori che ci lasciarono stampe famose sono usciti dai più diversi stati sociali: soldati, venturieri, corti-

giane, abati, falsari, cavalieri, artisti, tutti hanno risposto ad un bisogno dell'anima loro ed hanno tradotto sul metallo qualche sogno o qualche visione della vita.

Pietro Zani, invece, sacerdote sapiente in un tempo in cui più che fervore di opera, era di moda l'amore di vasta dottrina, si curva sulle carte antiche, le studia colla sua lente, le esamina tratto per tratto, e vive con esse e con i loro autori.

Così questi due libri, che il caso mi ha messo davanti, mi parvero assumere il valore simbolico di due poli di un mondo intero, di una grande vena d'arte che non in vaste tele si effonde o in statue superbe per le piazze soleggiate, ma in sottili argute carte, che pure sollevarono i cuori in alto nei cieli profondanti dell'Arte, ove è l'oblio e l'estasi estetica. — Allora ho pensato, amico, a sciogliere la promessa ed a scrivere qualche cosa per il tuo

libro; ma poi mi parve fatica assai vana, chè la miglior difesa di una causa è la bontà della causa stessa, ed io credo veramente che questa tua accolta di insegnamenti risponda ad un desiderio di molti nell'ora presente, che l'amore delle Arti belle torna a rifiorire nei cuori della moltitudine, in principio di questo ventesimo secolo, che, riconosciuti vani gli sforzi di voler chiudere le incognite della vita tra formule esatte, noi ricerchiamo nuovamente le care indeterminatezze dell'Arte, che almeno ci scaldano il cuore.

Così come nella casa che noi abitiamo con la nostra donna e coi nostri figli, non ci contentiamo più dei mobili che solo servono all'uso, ma anche li vogliamo belli, io spero entreranno nuovamente ad adornare le pareti, le piccole stampe incise, che non riproducono solo meccanicamente una verità morta, ma le esitazioni, le passioni, i dubbi di un'anima.

Ed è questo augurio amichevole che io voglio tu scriva in capo al tuo libro, piuttosto che una inutile prefazione; augurio che possano le tue pagine, oltre al chiarire qualche sentiero dell'Arte, risvegliare nei tuoi lettori l'amore della stampa incisa.

Tuo

LEONARDO BISTOLFI.



Indice delle Tavole





CENNO STORICO SULL'ARTE DELL'INCISIONE.

Io non mi diffonderò qui a parlare sull'incisione del metallo, del legno, dell'avorio, delle gemme, o di qualche altra materia si voglia, fatta scopo a se stessa, chè già gli orientali, i Greci ed i Romani conobbero il segreto di intagliare belle medaglie o cammei nella dura pietra, e di trarre fini lavori nell'ornare gli ori e gli argenti che usavano nel tempio, o le impugnature delle armi, o le tazze dei conviti fastosi.

E noi vediamo per i musei gran copia di vasi, di anfore, di patere, di tavole, quali semplicemente incise, quali ricoperte di smalti

colorati, o con tagli praticati a sottosquadra, dove cacciati a martello, fili di metalli preziosi, costituivano opera leggiadra chiamata *Agemina* o *Tausia*; quali altre cogli intagli ripieni di una miscela d'argento e piombo, cosicchè sul fondo lucente appariscono le figurazioni come un disegno a penna su una carta, opera detta *Nigellum* e poi *Niello* con voce volgare; dagli artisti fiorentini specialmente coltivata nel secolo XV.

Nasce in noi stupore considerando questi segni ancor fulgidissimi dell'antica grandezza, perchè non sappiamo spiegarci cosa abbia impedito allora, a così esperti artefici, di scoprire il modo di riprodurre con simile mezzo le opere dei pittori del tempo, tesoro d'arte in gran parte perduto.

Pure la bella arte dell'incidere a scopo di riprodurre il disegno su carta non è molto antica, ove non si voglia considerare quanto avevano già fatto su questa via i Cinesi, molti e molti secoli prima che da noi il desiderio di trarre più copie delle carte da giuoco, o di segni geografici, spingesse i primi intagliatori in legno a cercare vie nuove, nuovi metodi.

Ma a questa idea che i Cinesi ci abbiano preceduti noi oramai non proviamo più stupore, chè da tempo nello studiare le origini prime di ogni nostra disciplina ci accorgiamo che in tempo lontano, laggiù nell'estremo oriente gli uomini gialli, protetti dal loro gran muro, circondati da mari tempestosi e da interminabili deserti, avevano lavorato, faticato e raggiunto sommità di cui ora per molti aspetti noi siamo ancora lontani.

Ci conviene perciò prender le mosse dalle stampe fatte qui in Italia in tempo assai remoto pel bisogno di riprodurre le carte da giuoco che, portate dagli Arabi quando invasero la Sicilia, si diffusero ben presto, e per la gran moda del giuoco divennero rare e costose quelle in miniatura che allora faceansi, sì che si dovette pensare a riproduzioni più rapide e meno costose.

Le stampe dei fratelli da Cunio benchè di contestata autenticità recanti la data del 1284, ed un editto della Serenissima dato fuori nel 1441 per proibire l'importazione delle carte e figure che si faceva dalla Germania, essendone venuto danno all'industria locale, ci fanno supporre che quest'arte fiorisse nella penisola

assai prima che in Germania e in Francia, ove non comparve che verso il 1340.

Dico ci fanno supporre, perchè questa, come tutte le questioni delle origini, è incerta. Un libro, *Das Guldenspiel* (Il giuoco d'oro), stampato ad Ambourg nel 1478, dice che le carte esistevano già prima del 1300.

Sotto il regno di Carlo VI erano certamente molto in voga in Francia, perchè troviamo una nota nei rendiconti di Carlo Poupart, tesoriere del re, che dice: *Donné au peintre Jacquemin Gringonneur, pour trois paquets de cartes, peintes, colories et ornées de plusieurs devises, pour l'amusement de M.r.s. le Roi, cinquante six sols parisis.*

Tanta fortuna ebbe questo bel giuoco che il 22 gennaio del 1397 il prevosto di Parigi dovette emanare un decreto per proibirlo nei giorni feriali ed un altro decreto del 1404 lo proibisce ai membri del clero.

Le figure dipinte sulle carte erano caricature di personaggi viventi (1) e le picche, i cuori, i quadri e i fiori rappresentano rispet-

---

(1) In *David* è raffigurato il re Carlo VI in persona. In *Pallas*, Giovanna, la pulcella d'Orléans.

tivamente la nobiltà, il clero, i militari e i servi della gleba.

Conviene però notare che non essendo per anco inventata la stampa in *camaïeu,* si limitavano gli intagliatori a riprodurre i soli contorni neri del disegno, che poi i pittori dipingevano in diversi colori. Sono naturalmente queste opere assai rozze, e recano in sè quel sapore arcaico ed infantile proprio di tutte le xilografie del tempo, che, disceso attraverso i secoli, si conservò ancora assai puro da noi nel giuoco dei tarocchi.

Subito dopo le carte s'intagliarono immagini sante e per stabilire in quale luogo sia nata la prima xilografia, le discussioni si fecero lunghe quanto inutili. Pare che la più antica xilografia che si possiede attualmente, sia quella scoperta dal barone di Reisenberg nel 1845 a Malines, applicata internamente sul coperchio di un vecchio cofano. Essa porta la data del 1418 e rappresenta la Vergine col bambino.

Il Delaborde pretende di averne trovate due del 1406. Ma la più nota e la più bella di queste stampe antiche è posseduta da Lord Spencer a Londra e scoperta a Buxeim in un convento di Benedettini e rappresenta S. Cri-

stoforo col bambino, e reca la scritta : « *Christofori faciem, die quacumque tueris. Illa nempe die morte mala non morieris.*

« *Millesimo CCCCXX tercio* ».

Questi sono i primi passi dell'arte, brancicanti ancora nel buio della vita medioevale e animati già dai primi bagliori della rinascenza.

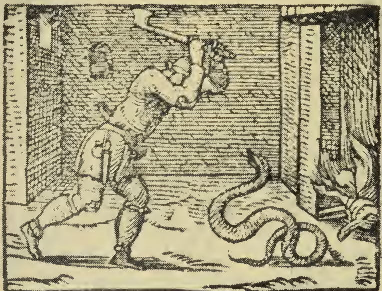
Ma quando la tipografia ebbe un più largo sviluppo, si pensò ad applicare all'ornare i libri la nuova arte.

I primi tipografi a caratteri mobili però non conobbero l'arte di inserire nello stampone tipografico delle tavole xilografate e lo stesso Gutenberg nella sua Bibbia lascia le testate dei capitoli in bianco, perchè possa poi un artista disegnarvi le iniziali od i fregi secondo voleva l'antico amore alla bellezza.

Bisogna venire fino al 1467 per trovare il libro delle *Meditationes Reverendissimi patris Domini Johannis de Turrecremata,* stampato in Roma da Ulrico Han, con 34 tavole intagliate e miniate a mano.

In Olanda il primo libro con stampe è il *Fasciculus temporum,* stampato nel 1746.

In Francia lo *Speculum humanae salvationis,* opera curiosissima di un frate benedettino,





Xilografie per illustrazione delle favole d'Esopo.

(Coll. Garlazzo).

stampato solo in parte con carattere mobili, di cui furono fatte parecchie edizioni e traduzioni, porta la data del 1478.

La *Légende dorée* è stampata nel 1483 da William Caston in Inghilterra.

Nel 1493 Guglielmo Pleydenwurff, Michele Wolgemuth e l'allievo Alberto Dürer, disegnano e intagliano oltre duemila legni per la *Cronaca di Norimberga*, d'Artman Schedel, libro stampato a Coburger appunto nel 1493, ch'ebbe molta fama e 7 edizioni in pochi anni.

Così entriamo nel 1500. In questo secolo maraviglioso ogni arte si svolse con uno splendore ed una sicura energia di cui non troviamo riscontro se non in quella bella primavera dello spirito umano che fiorì nella penisola ellenica. Nessun sogno appare ardimentoso agli artisti del cinquecento e in tutta Europa, in Italia come in Germania, nelle oscure botteghe ed alle Corti dei Re, vivono ed operano uomini di fede; la bellezza è con loro e sia che stampino libri, taglino legni, incidano argenti, o sbalzino l'oro pei calici della chiesa, o dipingano tele, ogni opera è perfetta di una naturale e facile perfezione che raggia fra le ombre che i secoli di barbarie avevano addensato.

In Germania, Michele Wolgemuth, Alberto Dürer, Hans Burgmeir, Jose Dieneker.

In Olanda ed in Fiandra, Luca di Leyda, Goltz, Goltius, Rembrandt (con un solo ritratto).

A Bâle, l'opera enorme di Holbein, che tutte le altre oscura.

In Italia, Marcantonio Raimondi, il Beccafumi, Domenico delle Greche lavoravano disegnando e sorvegliando gl'intagli di legni per illustrare opere di scienza e d'arte. Trattati di anatomia, di astronomia, di arte guerresca, ecc., ecc. Ugo da Carpi inventa il *camaïeu,* o stampa a tre legni per imitare i disegni a tre toni di chiaro-scuro assai usati al suo tempo. Andrea Andreani, Antonio Fantuzzi, lo seguono stampando belle carte a più colori.

Col morire del 500 la xilografia scompare a poco a poco, l'incisione su metallo giunta a mirabile perfezione, non concede più campo all'antica stampa in legno, i cui trattacci un po' rozzi, duri, angolosi, sono ben lontani dalla elegante morbidezza del bulino o dalla arguta nervosità dell'acquaforte. La stampa in legno ha in sè un profumo di ingenuità che ce la fa oggi cara; più che ogni altro mezzo

traduce sulla carta i sentimenti gravi e sereni, le allegorie filosofiche, la fede. L'imperfezione tecnica quasi aiuta l'idea, che sorge dalle antiche carte tranquilla, e sta nel nostro spirito, riposante.

Ma l'amore della vita è in tutti i cuori: esso canta per le vie brulicanti, nelle piazze soleggiate e alle Corti dei Re, fra soldati in marcia, sulle navi dei mercanti che vagano in paesi lontani; la fede semplice umile svapora al caldo soffio del nuovo paganesimo e l'arte ci si deve appoggiare, tradurre la vita nuova, soddisfare ai nuovi bisogni. Così dorme la xilografia per due secoli, finchè Tommaso Bewik la risveglia nel 1771 e con metodi diversi, in nuove foggie, per nuove esigenze si creano migliaia e migliaia di stampe. Ma non è più l'antica xilografia, è una cosa diversa che solo ne porta il nome per alcune ragioni tecniche, e di queste parlerò più avanti. Le stampe in legno sono ora cosa morta, ben morta.



Contemporaneamente allo svolgersi delle prime forme d'arte xilografica s'inventò la

stampa incisa sul metallo. Le discussioni sul luogo di origine e sul tempo in cui fu tratta la prima stampa furono molte, ma toccò ad un italiano l'onore e la gioia di rivendicare alla sua terra questo vanto e di far tacere le pretese che accampavano gli eruditi d'oltre Reno.

L'abate Pietro Zani nel 1797, esaminando la collezione dell'abate Marolles, ebbe ventura di metter mano su una vecchia stampa che riconobbe essere stata stampata da un niello di Maso Finiguerra, esistente a Firenze e di cui egli ricordava aver visto un disegno.

Racconta il buon abate che la sua commozione fu grandissima e che non potrà mai esser compresa da chi non è uso alle orgie miti e silenziose della meditazione.

La famosa stampa di cui esiste quel solo esemplare, ora al Gabinetto delle stampe a Parigi, fu oggetto di un dotto studio dell'abate, pubblicato nella sua « *Esposizione di una stampa originale del celebre Maso Finiguerra* ». Il cittadino Pauquet la riprodusse in rame accuratissimamente, ed è di questa copia che io dò qui il facsimile.

Maso Finiguerra visse dal 1400 al 1460 in Firenze e fu scolaro di Masaccio. Attese ai lavori di oreficeria e particolarmente fu espertissimo nel niello. L'opera di niello consisteva nell'intagliare a bulino una piastra d'argento che veniva poi riempita di rame, piombo, zolfo e borace, fusi insieme in modo da averne una specie di lega nera fusibile ad una temperatura assai minore che non l'argento puro. Posta la massa fusa sulla lastra incisa, penetrava in tutti i tagli anche finissimi e poi asportato il superfluo e ben lucidato il tutto, appariva il disegno in nero sul fondo bianco dell'argento. Usavano però i niellatori *provare* la loro lastra prima di riempirla definitivamente della miscela nera. Perciò ne traevano una impronta negativa in creta finissima; da questa un'impronta in zolfo fuso. Negli incavi dello zolfo si metteva un po' di nero-fumo ed olio, onde potere osservare l'effetto dell'opera; se nessun tratto mancava, se erano abbastanza vicini, ecc., ecc.

Così pure operava il buon Maso, e dicono che un giorno egli ponesse sbadatamente uno straccio umido sullo zolfo pieno già del nero-fumo e sollevatolo poi vi scorgesse nitida-



MASO FINIGUERRA.

Copia di PAUQUET, dall'originale di *Pace* niellata.

(Coll. Gariazzo).

mente stampato il suo disegno. Dopo lo straccio si provò con una carta umida compressa con un rullo e la incisione in incavo sul metallo fu inventata.

In principio gli orafi si contentarono di trarre solo poche copie dai loro argenti, tante che servissero a compiere l'opera, e queste prime rarissime stampe sono riconoscibili alle scritture in controparte. Ma a Maso Finiguerra e agli altri orafi niellatori che da lui appresero quest'arte, sorse ben presto il desiderio di eseguire per la stampa gli stessi lavori che eseguivano per l'opera del niello e l'arte dello incidere in metallo trovò così sua culla nelle botteghe degli orafi.

Alcuni storici dell'arte pretendono che niellatori lombardi usassero prima del Finiguerra questo processo. Ciò non è accertato, anzi è più probabile che ingegnosi speculatori abbiano con potassa caustica sciolto il niello degli argenti e tratte poi copie, a simulare stampe anteriori al 1400. Ma ad ogni modo non avrebbero costoro saputo elevare il processo a dignità di opera d'arte a sè; nè infondervi quell'impulso che gli diede una vita dopo tanti secoli ancora rigogliosa.

Gli tennero dietro, in Italia, Antonio Pollaiuolo, abilissimo nel trattare i metalli. Andrea Mantegna, sommo maestro, che fondò una scuola importantissima, imprimendo in ogni opera e nella sua discendenza spirituale il carattere della sua personalità; egli si accinse e compì opere vaste, manifestando in esse un certo dispregio per le forme facili della bellezza, ma assurgendo ad un'ampia significazione ideale. Così la sua pittura come le sue stampe recano in sè un non so che di grande e di nobile che fra tutte le eleva e le distingue. Amò i motivi di dolore, non i patetici, ma il grande dolore umano, alla cui espressione bene servì il suo disegno un po' rude ed aspro talvolta, ma semplice e libero di ogni superfluità.

Sandro Botticelli, anima pensosa e spirito elegante, pure trattò il rame.

In Germania intanto cresceva la fama dei grandi incisori con Martino Schoen, detto « il bel Martino di Colmar », inventore del torchio calcografico. Israël de Mekeln, Van Bockold, Michele Wolgemuth ed il suo allievo Alberto Dürer che, nato nel 1471, visse cinquantasette anni, moltissimi rami incidendo ed in ogni via

dell'arte riuscendo a sommo splendore. Vennero allora in Italia portate dai mercanti le sue immagini, piene di devozione e di puro ed elegante disegno, e così grande ammirazione destarono, che Marcantonio Raimondi, disegnatore sicuro e perfetto, si sentì portato ad imitarle, tanto da contraffare persino la cifra del maestro, la qual cosa Dürer avendo saputo, secondo il Vasari, sarebbe disceso in Italia per intentargli processo.

Gran vanto ha però il Marcantonio, e per aver riprodotto molte delle opere del suo amico e maestro Raffaello, e per aver portato la sua scuola ad una altezza che non fu più mai raggiunta nell'arte del contorno e dell'elegante disegnare.

Ma dai continui esperimenti si appresero nuove cose; si abbandonò l'argento, lo stagno e gli altri metalli su cui usavasi incidere, apparendo ben manifesti i vantaggi del rame.

L'incisione del legno, già divenuta cosa vecchia, fu tralasciata per le opere di pregio, e aperte così nuove vie, gli artisti in forme diverse palesarono il loro genio.

Il metodo forse già tentato da Dürer di coprire le lastre con una vernice, intagliar

quella e corrodere con acidi i punti rimasti scoperti, incontrò favore. Si abbandonò l'uso del puro contorno e delle ombre a tratteggi paralleli, duri e condotti con regole severe, che aveva seguìto ancora Martino Rota per riprodurre il *Giudizio* di Michelangiolo; e come già Dürer e Marcantonio in alcune stampe avevano accennato, apparve l'amore di più dotto chiaro-scuro, e noi vediamo i fondi sfumati e perduti, i riflessi e le mezze tinte cercate con amore e in molte opere non di puro bulino già preludersi la maniera a *tratti liberi* di Rembrandt.

Però gli sforzi di tanti artisti, nella fine del 1500 e in tutto il 1600 si volse a perfezionare l'incisione a bulino, fatta a scopo di riprodurre le stampe di celebrati maestri, ed è perciò che se la stampa incisa perdette alquanto del suo sapore originale, lo splendore tecnico raggiunse un'altezza insperata.

Non solo col chiaro-scuro si tentò di rendere il disegno e la composizione del quadro dipinto, ma pure il colore, che l'esperto facilmente intravede nel diverso modo di trattare le parti, nel vario incrocio dei tratti, nella granitura più o meno serrata.

Non mancarono però artisti di molto valore, che non solo riprodussero, ma tradussero colla punta e col bulino le opere dei contemporanei e ne crearono essi stessi delle bellissime. Così citerò il Parmigianino, eccellente acquafortista e, secondo alcuni, inventore di questo processo; i fratelli Caracci, dalle stampe ora pregiatissime; Cornelio Cort, di Roma, Giacomo Callot, nato a Nancy, ma italiano di elezione, celebre per le sue mirabili stampine, dove si agita tutta la folla pittoresca dei suoi tempi, ed ove non si sa se più ammirare la profondità filosofica del concetto, sempre soffuso di qualche ironia, o la perfezione tecnica.

Stefano della Bella, fiorentino, con molte stampe perfettissime di cavalli, paesaggi e scene di guerra disegnate con brio vivacissimo.

Salvator Rosa che graffiò rami forse tecnicamente trascurati, ma pieni di espressione e di impeto. Poi ancora il Castiglione, Bloemart e Berghem, pastorale e patetico. Abramo Bosse, che ci parla dei fasti della Corte di re Luigi XIV in belle stampe nitide ed elegantissime di disegno, in cui, imitando Callot, seppe trovarvi la secchezza e la severità del

bulino. L'austero Edelink e Poilly, e Audran e Subleyras, e su tutti, in questo secolo, Rembrandt, che, nel suo facile tocco, nella libertà dei suoi tratti disordinati, nel carattere profondamente vero che seppe infondere ai suoi personaggi, rimase e rimarrà inimitabile.

Questi ed altri innumeri che la brevità di questo libro e il diverso scopo non mi permettono neppur di citare, empiono di loro fama il secolo che ben può dirsi il secolo d'oro dell'incisione.

Ma intanto la stampa incisa si modifica, si adatta ai tempi ed ai nuovi bisogni. Entrano negli studi dei pittori il bulino e la punta, ed essi, desiderosi di nuove cose, cercano ed inventano nuovi metodi.

Luigi di Siegen, soldato di ventura, occupa le ore di noia nelle quiete pratiche dell'arte e inventa la maniera nera o mezza tinta, o incisione a fumo. Giacomo Leblon, conosciutone il segreto, pensa di stampare a colori usando tre rami, i suoi allievi perfezionano assai il metodo stampando a quattro ed anche a cinque rami. Gautier, verniciando prove stampate a colori, imita la pittura ad olio tanto da confondersi.

Intanto in Inghilterra si riprende il metodo già adoperato ai tempi di Rembrandt in Olanda da Giacomo Lutma che incise con soli punti più o meno ravvicinati, secondo voleva il gioco del chiaro-scuro. Metodo che era stato anche tentato da Giulio Campagnola in Italia e poi abbandonato perchè dava stampe molli e di poco carattere.

Ma Wynne Ryland, un avventuriero ricco d'ingegno, usando la rotella granita e la punta sulla vernice, riesce a riprodurre, in gran parte a soli punti, una numerosa serie di stampe tratte dai quadri di Angelica Kaufman. Il suo lavoro è bruscamente interrotto dalla morte sulla forca a cui fu condannato per aver fabbricato biglietti di banca, genere d'arte assai pericoloso.....

Bartolozzi, suo allievo, perfezionò assai il metodo e incise deliziosi ritratti e quadri di ogni sorta.

Nel 1734 Giovanni Leprince inventa l'acquatinta che trovò subito largo favore, massime in Inghilterra.

In possesso di questi metodi diversi adatti a soddisfare ogni desiderio, gli artisti crearono opere veramente belle e rispondenti ai



ANDREA MANTEGNA (1431-1506).

Frammento del *Trionfo di Giulio Cesare.*

(Bulino). *(Coll. Chiantore).*

caratteri ed ai bisogni del tempo; opere, che oltre ad avere elementi estetici importanti, hanno per noi un grande interesse storico e morale, perchè la stampa incisa è quella che più delle grandi pitture (prodottesi sempre secondo alcune direzioni di stile) si avvicinò alla vita e la tradusse e la rappresentò colle sue note essenziali, colle sue virtù e coi suoi difetti.

Così, come già la stampa dei legni pazientemente tagliati aveva rispecchiato la quiete delle anime credenti del quattordicesimo secolo, e poi il bulino su grandi rami aveva figurato le scene della antica mitologia e riprodotto le opere degli esuberanti artisti che il nuovo paganesimo aveva creato, ora, nel bel settecento, le scuole si dividono in diverse tendenze; tanto più evidenti in quanto che i metodi nuovi permettono con una certa facilità di produrre opere di bellezza.

Non solo i Morghen e i Porporati possono aver vanto di intagliar rame. Essi hanno faticato lunghi anni a piegare lo strumento al loro volere. Ma le dame eleganti non possono occupare tanto tempo a così grave fatica e la vernice e l'acido assai più facilmente offrono

modo di romper l'ozio e fornir nuova esca al plauso degli amici. Così Madame de Pompadour con molta grazia incide rami sotto la guida di Boucher e di Eisen, riuscendo a divertire un poco il suo annoiato amatore ed a consolare se stessa di non regnar più.

Tutti i piccoli maestri prima della Rivoluzione sono dotati di straordinaria facilità e di eleganza singolare nel disegno. Essi vivono in mezzo alla società leggera, spensierata di quel mondo che corre alla ruina, e lavorano a rappresentarlo nella sua vita episodica con tanta acutezza che ora noi, sfogliando le collezioni di stampe del tempo, viviamo e sorridiamo colle dame incipriate dai molti riccioli e dagli occhi sensuali, che mostrano la caviglia sottile ed il seno provocante, e non possiamo a meno di ammirare l'impeccabile e aristocratica eleganza colla quale gli incisori hanno trattato i loro rami; evitando ogni volgarità anche quando la scabrosità del soggetto poteva forse concedere qualche maggior libertà. Da quelle antiche carte viene a noi un alito di sensualità viva ed arguta, il senso dell'eleganza raffinata e della vita vissuta a cuore leggero, non in gravi imprese o in sogni dolorosi, ma in

amori facili pei campi, sotto alberi fronzuti, o in alcove nascoste da ampi cortinaggi cupi, d'onde il roseo delle carni luce nell'ombra. E i metodi tecnici si adattarono pieghevoli a rendere ogni sottigliezza. Il fragore della Rivoluzione distrusse come un vento impetuoso i fiori di quest'arte che celebrava gli amori ed i gaudî della nobiltà e chiese agli incisori di rappresentare le feste del popolo vincitore cogli stessi mezzi che avevano raccontato le eleganze della morta società; il contrasto era troppo stridente, la tecnica ed i cuori degli artisti non si seppero adattare. Gravi cure tenevano gli animi sospesi ed il secolo, maturo per altre cose, non pensò più che a celebrare gli eroi dell'ora.

Un'altra via invece segnò la stampa incisa in Inghilterra. L'amore della casa, la dignità morale della donna, il senso della gravità della vita, la rappresentazione dei piaceri onesti e tradizionali nel paese, come la caccia e le corse dei cavalli, sono il soggetto preferito dagli incisori d'oltre Manica.

L'uomo è sempre rappresentato come il capo della casa, cogli attributi della sua dignità sociale; la donna coi bambini su fondi



La Balançoire mistérieuse
dipinta da N. LAVREINCE (1737-1807), incisa da VIDAL.
(Coll. Chiantore).

di paese calmi e grigi, e in tutta la composizione quel non so che di grave, di calmo, di sereno, che si ritrova sempre anche nei ritratti di donne che si potrebbero supporre leggere, frivole e solo pensose della loro bellezza.

Così pure nelle rappresentazioni della vita popolare dove Morland e Wilkie furon maestri, si riconosce come la preoccupazione sia di esprimere l'idea della santità della famiglia, base ed organismo primo della società.

Col finire del settecento, il frastuono delle guerre che travagliarono tutta l'Europa distolse gli animi dai quieti studi dell'arte; l'antica società morente e la nuova, viva di molte energie, ancora disordinate, non ha tempo a curvarsi sui rami o a dipinger tele. Così la tradizione del bello incidere si perde nella prima metà dell'ottocento per lasciar luogo a forme d'arte che richiedono meno studî e sono più rapide nella loro manifestazione.

La litografia, già inventata da Luigi Senefelder sullo scorcio del 1700, trovò ben presto favore per la necessità di illustrare i giornali scientifici e i libri con mezzi che fossero soprattutto meno costosi del bulino. Però la li-

tografia, come la calcografia, aveva l'inconveniente di non poter stampare le figure col testo, di modo che ritornò di modo l'antica xilografia, che permette di unire il legno intagliato allo stampone tipografico. Gli Inglesi immaginarono nuovi metodi di incisione e si videro nella prima metà dell'ottocento comparire libri con illustrazioni condotte in legno con tale magistero e tale finezza che recano meraviglia e ci dànno l'illusione dell'intaglio in rame.

Ma furono le industrie fotomeccaniche che col loro meraviglioso sviluppo invasero il campo e soffocarono anche il ricordo dell'arte del classico incidere. Ed il bulino, come strumento di riproduzione, è ora assai in disuso, in quanto che si possono ottenere stampe perfettissime con processi completamente meccanici.

Invece l'*acquaforte dei pittori*, vale a dire quella stampa incisa che trovò il suo creatore in Rembrandt e che non si cura di riprodurre opere altrui con l'infinita saggezza di tratti incrociantisi in mille guise, ma si contenta di fermare con due toni di chiaro-scuro o qualche tratto nervosamente segnato l'idea

fuggente, l'attimo della vita che l'artista ha veduto, ritorna di moda ora che, dopo quasi quarant'anni di pace, rinasce nei nostri cuori col nuovo benessere sociale, l'amore delle arti belle.

Noi ripensiamo con invidia alle belle stampe di Dürer e di Raimondi, ricche di note personali, non troppo velate dalla scienza accademica e piene di espressione; ai bei libri che stampava Aldo in Venezia sulla carta granulata coi neri profondi delle xilografie che Mantegna aveva con amore infinito pensato e disegnato.

Noi ora sfogliamo questi libri con una rispettosa ammirazione, il senso della vanità della nostra scienza immensa c'invade e non possiamo non considerare quanta maggior bellezza sapevano i padri trovare colla loro grande ingenuità.

Ed è da questo amore alle forme più personali e più semplici dell'incidere che nacquero tutti quei metodi che non volendo il lungo studio del bulino, pure davano risultati assai pregevoli : l'*acquaforte*, la *mezza tinta* o *maniera nera*, la *granitura*, l'*opus mallei*, l'*incisione alla roulette*, la *vernice molle*, l'*acqua-*

tinta, sono tutti metodi differenti da cui si possono trarre vere opere d'arte, sia scopo a se stesse, sia anche per decorazione del libro che noi ora vogliamo non più soltanto da potersi leggere come sessant'anni addietro, ma anche bello e piacevole, cresciuto con molto amore dalle mani dello scrittore come da quelle dello stampatore.

Della tecnica dei diversi metodi io mi occuperò in modo particolare in queste pagine e tenterò di dare all'artista una guida essenzialmente pratica, acciocchè egli non abbia a percorrere una lunga via d'insuccessi prima di riuscire a fermare sulla lastra rutilante il suo pensiero, il suo sogno.





L'ACQUAFORTE.

CONVERRÀ considerare le incisioni ad acquaforte sotto due punti di vista differenti, secondochè è usata dagli acquafortisti *incisori di riproduzioni* od è usata dai pittori per fare opere originali.

Nel primo caso serve generalmente come preparazione all'opera del bulino: si disegnano i contorni, si tracciano le ombre con tratti leggeri e condotti in determinate direzioni, poi, dopo la corrosione dell'acido, si toglie la vernice, nè più si rimette, chè con altri strumenti l'operatore compierà il lavoro.

Quando invece è usata dai pittori per fare

opera originale, non segue regole fisse. I metodi sono infiniti, come quelli che la coltivarono, i tratti corrono in tutte le direzioni senza altra guida che la volontà dell'artefice, ed appunto questa libertà di scelta nel metodo permette l'esplicazione delle note personali. La stampa si fa appena uscita la lastra dal bagno, senza ulteriormente lavorarvi, ove se ne voglia eccettuare qualche leggero ritocco che casualmente può occorrere.

I mezzi appaiono semplicissimi. Una lastra pulita, della cera, alcune punte ed una bottiglia di acido nitrico costituiscono a rigore tutto l'armamentario dell'acquafortista. E con questi pochi mezzi quale immensa ricchezza di figurazioni e quale gamma infinita di effetti di luci e di ombre si possono mai trarre! Rembrandt, il gran maestro, vi trovò più che non sulla tavolozza smagliante i suoi Gesù pensosi e doloranti, i vecchi alchimisti, i filosofi avvolti nelle nebbie delle loro teorie, le ombre profonde dei tempi sacrati al Dio. Salvator Rosa animò soldati e briganti; Callot, maschere, straccioni, moribondi, soldatacci con fine ironia e amaro sarcasmo; Nicola Berghem le tranquille mucche pascolanti; Bosse,

il fasto della Corte di Luigi XIV; Tiepolo, con infinita vaghezza, le apoteosi e i miracoli dei santi. E Goja, l'amaro spagnuolo, gli uomini sventrati dai tori, le ferocie e i disastri delle guerre e il sole della sua terra. Ogni cosa potè esser vera, chiusa da linee più semplici come per una sintesi, fatta manifesta all'ammiratore nella sua anima più oscura, pochi tratti nervosi, alcune graffiature violente della punta tradussero il segreto delle cose assai più che non vaste tele e grandi fatiche di pazienti esecutori.

Così l'acquaforte, come ogni cosa bella, è assai semplice e assai difficile; è la misura del talento dell'artefice, che si rivela in ogni tratto; opera d'intelligenza e di spirito, chè si possono fare delle acqueforti non piacevoli, ingenue, primitive, prive di disegno, sia pure; non si devono fare sciocche, mai.

Dell'acquaforte usata dai pittori io parlerò con qualche diffusione, perchè per quanto la teoria sia facilissima, nella pratica non poche difficoltà non pensate creano insuccessi e si oppongono alla buona riuscita.



STEFANO DELLA BELLA (1610-1694).
Serie dei capricci della morte.
(Acquaforte). *(Coll. Chiantore).*



L'AMBIENTE E GLI UTENSILI.

NA camera vasta bene illuminata ed un tavolo forte e grande sono indicatissimi per chi voglia dedicarsi in modo speciale all'incisione; non essendo indispensabile una luce particolare, come per la pittura, qualunque ambiente servirà benissimo — alla finestra conviene applicare un telaio con tesa una tela bianca o leggermente azzurra, od anche una carta oliata, inclinata dal basso in alto verso l'operatore, per rompere la luce diretta che viene sul tavolo ove si lavora, così che i tratti incisi appaiano evidenti sul fondo nero; diversamente per le differenze

nella riflessione dei raggi in taluni punti i tratti di rame scoperto offenderanno lo sguardo e in altri appariranno poco visibili.

È ancora utile un mobile avente nella parte superiore tre o quattro tiretti per contenere gli strumenti e nell'inferiore una specie

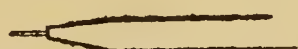


Punta a secco.

d'armadio per mettere le lastre a raffreddarsi al riparo della polvere.

— Gli arnesi assolutamente indispensabili sono:

Due o tre morsette a mano, per tenere le lastre mentre sono calde.



Punta da acquaforte.

— Le punte da incidere, che possono esser fatte di modo assai diverso: uno spillo forte ben infisso in un pezzo di giunco sottile, un vecchio bulino temperato, una punta di chiodo di acciaio, ecc., ecc.

Si vendono però già preparate in forma di matite che si temperano man mano che l'ac-

ciaio si consuma pel frequente arrotarlo che si fa; si trovano anche in commercio piccole impugnature munite di una vite serrafilo su cui si innestano asticelle in acciaio mobili, come nelle matite da tasca. Conviene che queste siano di acciaio buono e di forme diverse, così vi sono a punta conica, piramidale, quadrata, ovale, che servono per tagli di ampiezze diverse. Dirò però subito che con un po' di



Bulino.

pratica s'impara ad usare quasi sempre una o due punte e a trarre con esse tagli di qualunque grandezza.

— Occorrono due pietre da arrotare, di cui una un po' più grossolana per temperare le punte; l'altra di grana uguale e piuttosto dura, più fine, di quelle che servono per i rasoi, sarà utile per mantenere acute e pulire le punte e mantenere il filo agli altri utensili. Converrà tenerle in una scatola al riparo della polvere, che coll'olio formerebbe uno strato vischioso rendendole inservibili.

— Due o tre brunitori, di forme diverse, che sono strumenti con le sommità arrotondate in acciaio durissimo e perfettamente lucido, che servono a sfregare il rame con una certa pressione in quei punti ove o per non



Brunitoio.

voluta corrosione degli acidi o per disgrazia accidentale si alterò il lucido brillante della superficie.



Brunitoio.

— Un raschietto che ci si può fabbricare con una comune lima triangolare di buon acciaio perfettamente arrotata così da avere i margini taglienti. Si può però trovare in commercio già preparato colle faccie non piane, ma leggermente concave di modo che l'angolo tagliente è minore di 60° gradi ed è più facile tenerlo arrotato.

Serve a grattare sul rame i tratti che si ri-

conoscono errati e a tagliare le sbavature o *barbe* che si formano a destra e a sinistra del taglio nel lavoro del bulino o della punta secca. Naturalmente, dopo essere stata raschiata, la lastra presenta una lieve infossatura che sarà conveniente, nel caso fosse troppo pronunciata, di spianare con qualche colpo di martello applicato posteriormente con molta accortezza, mentre la lastra è posta su un piano metallico.



Raschiatoio.

— Alcune pallottole di vernice avvolte con cura in un pezzetto di seta sottile, di quella chiamata taffetà, che non ha peli, il che sarebbe dannoso assai. — Una bottiglietta di vernice liquida.

Due o tre tamponi di diversa grandezza, fatti di un grosso batuffolo di cotone avvolto pure nella seta in modo che si possa impugnare dalla legatura, mentre la parte opposta è rotondeggiante e non presenta piegature. Alcuni usano avvolgerlo in pelle sottile o in

carta caoutchouc invece che nella seta, perchè questa presenta l'inconveniente di assorbire molta vernice la prima volta che si usa, e quando poi dopo un certo tempo ne è ripiena, il tampone rimane un po' indurito. Inconveniente però di poco conto essendo facile il rimediare cambiando la seta o facendo riscaldare il tampone prima di usarlo.



Tampone.

— Alcune bacinelle di porcellana o di vetro, di quelle che usansi in fotografia, diverse in grandezza, secondo le lastre che si adoperano.

— Una bottiglia per l'acido nitrico puro e alcune altre per le miscele.

— Un bicchiere graduato ed un piccolo fascio di penne strappate alla coda d'un pollo che serviranno ad accarezzare la lastra mentre è nel bagno, se si adopera l'acido nitrico.

— Un fornelletto ad alcool o a petrolio per scaldare le lastre, ricoperto se si può di una piastra di ferro, perchè la fiamma non venga in contatto diretto colla vernice, evitando così il rischio di fare oltrepassare la temperatura di fusione e di bruciarla.

— Un pacco di piccoli ceri detti *rats-de-cave*, da accendere tutti insieme per affumicare le lastre, come dirò più avanti.

— Alcuni fogli di carta vegetale da calco, o di gelatina bianca — Carta smerigliata di diversi numeri — Un rullo per riverniciare ed i suoi accessori — Una buona lente. — Alcuni bulini che serviranno ai ritocchi e due o tre rotelle granite, che descriverò più avanti.

Questi sono gli utensili indispensabili ad ogni acquafortista; vi si potrà aggiungere una incudine piana e larga ed un martello da spianare, che serviranno a rendere piani i rami per chi voglia far la lunga fatica di prepararseli da sè ed anche sbalzare la lastra nei punti che il raschietto avrà resi infossati e perciò non più a livello con le parti circostanti.

Ma questi ed altri non di prima necessità, si verranno accumulando nello studio man mano che l'esperienza li vorrà ed il lavoro li renderà necessari.

Con molto meno però può l'artista provetto fare opere bellissime; ma non si stupisca il lettore se io così minutamente descrivo cose



FRANCESCO GOYA (1746-1828) — *La garotta.*
(Acquaforte). *(Coll. Chiantore).*

tanto semplici: gli è che se all'esperto ogni cosa serve, come un dito intinto nella polvere di carbone per segnare una macchia di chiaroscuro o un chiodo per graffiare una lastra mirabilmente, al principiante invece sarà assai utile avere sotto mano ogni necessario strumento, così che la fatica venga a lui diminuita e la riuscita resa più certa.

Questi stessi utensili che io ho già enumerato nel minor numero che consenta la comodità dell'operare, potranno ancora esser diminuiti da chi con sottile ingegnosità sappia farne a meno: così una lampada a petrolio, trattandosi di rami piccoli, potrà servire a scaldare prima la lastra per verniciarla e poi a renderla nera di fumo, perchè possa esser visibile nell'intaglio. Un grosso ago, un uncinetto di quelli che servono ai lavori femminili, a cui siasi tolto il gancetto, e arrotata con cura l'asticella metallica, servirà ottimamente per punta.

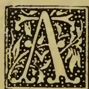
In mancanza della bacinella lo stesso cerino appiattito e compresso sui margini tutto all'intorno potrà contenere l'acido benissimo durante il periodo dell'erosione, e così via via.

Queste cose dico non per consigliarle, ma per indicare come tutto si può fare, regole severe e imprescindibili non essendovi; solo quella di fare l'opera con intelligente amore.





DEL RAME E DELLO ZINCO.

NTICAMENTE si usavano metalli diversi; abbandonato però subito l'argento degli antichi niellatori per il prezzo eccessivo, si tentò, per l'opera del bulino specialmente, lo stagno, di facile intaglio per la sua mollezza, abbandonandolo poi, perchè sotto il torchio si consumava rapidamente. Il rame invece diede ottimi risultati e ancor ora è usato da quasi tutti gli incisori.

La scelta della lastra è cosa non facile, e l'artista vi deve porre attenzione: se ne trovano, è vero, dai rivenditori bell'e preparate, di varie dimensioni, ma costano un prezzo

eccessivo, e per il poco smercio che se ne fa ora in Italia non è facile il procurarsele della dimensione voluta.

Vi sono però case in Francia e in Inghilterra che le preparano benissimo e del miglior rame. Conviene, ciononostante, di più farsele preparare da un abile operaio, così si potranno avere della dimensione, forma e spessore desiderato, ad un prezzo anche assai minore.

Si deve scegliere il rame inglese o russo; quello detto francese è troppo irregolare nel tipo di durezza, contiene le così dette *paglie* che si presentano sotto forma di scagliette non incorporate nella massa e facilmente si sollevano nella pulitura, impedendo d'ottenere una bella superficie e presentano poi all'acido una resistenza diversa dal rimanente.

Il rame inglese invece è omogeneo e molto compatto e non aspro al taglio, presenta una resistenza pastosa e uniforme, qualità tutte preziosissime nel rame da incidersi. I mezzi semplici che si possono usare per riconoscere se il rame è più o meno atto al lavoro consistono: nel provarlo col bulino eseguendo varî tratti sinuosi e incrociati per riconoscere l'asprezza dal rumore che fa il ferro, e dal-

l'impressione che ne riceve la mano dell'operatore. Versando poi un po' di acido nitrico diluito su un angolo della lastra da provare, si vedrà subito formarsi il nitrato di rame verde; dopo alcun tempo di azione si toglie con uno straccio il nitrato e si esamina accuratamente attraverso una lente, se la granitura che ne è risultata sulla supeficie pulita è omogenea o no.

Siccome poi varî rami offrono, per ragioni non ben definite, resistenze diverse all'azione del solvente, così sarà buona cosa accertarsi del grado d'intaccabilità di quello su cui si imprende l'opera, verniciandone un piccolo tratto in un angolo e sottoponendolo all'azione dell'acido; tolta la vernice, dopo qualche minuto d'immersione, sarà facile giudicare del risultato.

Questi saggi e queste prove diverse sono però assai più utili a chi voglia incidere una lastra molto grande o di finissimo e molto eseguito lavoro; allora è veramente util cosa che egli riunendo tutti i dettami della esperienza cerchi di premunirsi, anche a costo di una certa fatica, contro le sorprese che può riservargli l'ignoranza di qualcuna delle qualità più in-

time della materia che lavora. Ma per il pittore e il disegnatore che ami fissare sul rame un suo pensiero con un rapido schizzo, basterà una lastra bene appianata e lucida come uno specchio. — A ottenere questo doppio risultato ecco come operavano gli antichi e come ancora molti ora da noi fanno perchè sprovvisti delle macchine che con egual perfezione molto più rapidamente raggiungono lo stesso scopo.

La lamina di rame che si compera può essere cilindrata ed allora parte del lavoro è fatto, ma generalmente è grezza, così che non ha superficie piana; bisognerà perciò passare all'operazione dello spianamento, per cui occorre molta pratica nel maneggiare il martello. Tagliato il quadrato della dimensione voluta e presolo dall'un dei canti e posto sopra un'incudine piana, prima con colpi forti, e poi a poco a poco sempre con colpi di minore intensità, si batte il rame usando di un martello a superficie tondeggiante. Questa operazione ha per scopo principale di render compatto il rame e togliergli le maggiori irregolarità. Quindi, con altro martello a superficie piatta, si battono piccoli colpi, ponendo mente a non

ammaccarlo, essendo le ammaccature assai difficili a far scomparire. La lastra ben appianata, si riconosce mettendola sul piano di prova, che è una piastra generalmente in ghisa o in acciaio, calcolata e lavorata in modo da presentare una superficie matematicamente piana.

Quest'operazione è assai difficile. Più che un mestiere è un'arte, di cui pochi sono ora i cultori, chè si è perduto l'uso del batter metalli per foggiarne gli utensili della vita. Ora le macchine stampano e tagliano e torniscono in pochi minuti coppe, vassoi, lastre, ecc., meno belli, meno duraturi, ma più a buon mercato. La lastra tirata a martello presenta una consistenza speciale: deve essere piana tanto che lasciandola cadere sul piano di prova vi si appoggi quasi soffiando, e il rialzarla offra una lieve resistenza per il perfetto aderire delle due superfici.

Ottenuto il risultato soddisfacente si passa alla pulitura.

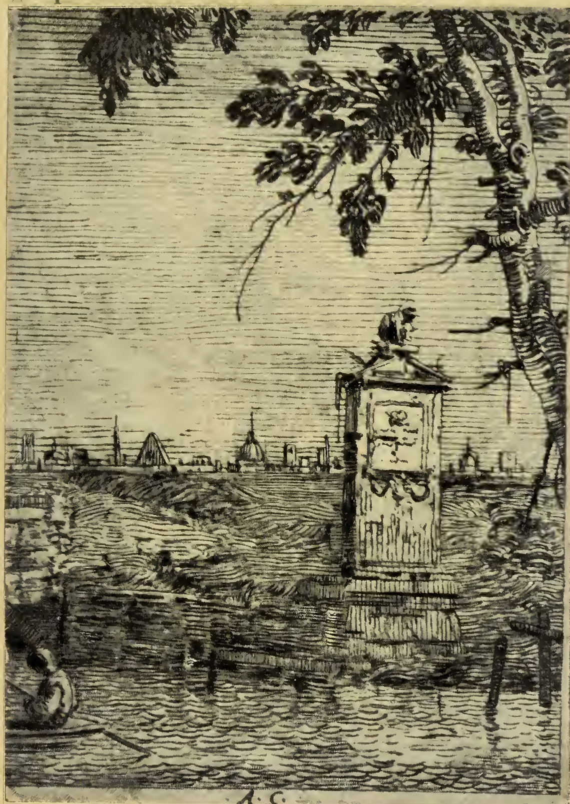
Fissata la lastra su un asse con l'aiuto di chiodini posti all'intorno in modo che non ne oltrepassino lo spessore, con una lima o con un largo raschietto se ne toglie un sottile

strato, col quale generalmente scompaiono le piccole ondulazioni dei colpi di martello; quindi si batte un'altra volta leggermente, e riposta sull'asse si prende un pezzo di mattone preparato per pulire metalli, con un po' di acqua e con grande pazienza si frega in un senso poi nell'altro fino a completa scomparsa d'ogni ondulazione anche leggerissima: restano così molte sottili rigature, a far scomparire le quali si ripete la stessa operazione con pietra pomice, le rigature grandi scompaiono e ne rimangono delle finissime che scompaiono in un terzo pulimento eseguito con carbone dolce; così passando e ripassando ripetutamente il carbone e tratto tratto bagnandolo nell'acqua perchè più facilmente intacchi il metallo, si otterrà una bella superficie piana e lucente, atta a ricevere la cera e l'incisione.

Usasi però ancora prima di imprendere il lavoro, lucidarlo col brunitoio così da essere ben sicuri che nessuna velatura comparirà sulla carta a offuscare i punti bianchi. Si unga perciò d'olio e collo strumento si passi e ripassi più volte prima in un senso poi nell'altro, finchè si ottenga ben brillante da potercisi specchiare come in un vetro.

Così la lastra è preparata, ma questa operazione lunga e faticosa è solo da consigliarsi a chi vive in campagna e non gli è facile trovare un'officina o un operaio che possegga una pulitrice meccanica. Che se si ha questa macchina, le lastre appena spianate si passano sotto la spazzola dell'apparecchio che nel suo giro vertiginoso in pochi minuti le rende belle e lucenti.

In Germania alcuni industriali hanno ideato altre macchine che, invece di lucidare colla pulitura, d'un colpo solo le piallano, come farebbe un falegname nello spianare una tavola. Si trovano, come ho già detto, questi tipi di lastre straniere già preparate, in commercio, nonostante l'uso limitato che se ne fa da noi. I mercanti a volte pretendono prezzi esagerati. Si ponga mente che il prezzo del rame buono oscilla generalmente intorno alle L. 2,50 al chilogrammo, e che con altre 2,50 un abile operaio spiana e pulisce un chilogrammo di rame dello spessore non inferiore a un millimetro e mezzo o due millimetri. Dunque pagando le lastre già preparate dalle 5,50 alle 6 lire al chilogrammo è onesto e giusto, invece molte volte ne pretendono o 10 o 12, il



ANTONIO CANALETTO (1697-1768).

(Acquaforte). *(Coll. Chiantore).*

che è certamente eccessivo. Non si comperino a unità come amano per lo più venderle i negozianti, ma sempre a peso, essendo così meno facile l'inganno.

Bisogna rifiutare quelle che hanno venature, quelle che hanno piccoli buchi alla superficie, quelle che hanno delle macchie non lucide che si dovrebbero poi lucidare col brunitoio, perchè, se ne ricordi bene il lettore, migliore è il risultato quanto più omogeneo è il rame. — A questo scopo si preparano anche delle lastre di rame elettroliticamente — che hanno molti vantaggi, sopra tutti quello della *purezza* e della omogeneità. Infatti il rame preparato in lastre nelle officine di Sestri Levante, contiene il 99,935 per % di rame puro.

Si provarono pure le leghe del rame, il bronzo e l'ottone. Il primo, come si sa, è una lega di rame e stagno, e molti incisori lo usano perchè, più duro, resiste meglio alla pressione del torchio calcografico ed i tratti finissimi per un tempo maggiore si conservano puri; occorrono però cautele speciali nel periodo del bagno, ed è difficile procurarsi lastre perfettamente omogenee.

L'ottone, che si ottiene unendo al rame lo

zinco, è molto più duro, è facile ottenerlo omogeneo, ma è pure facile che sia troppo duro e aspro, oppure poroso, non permettendo allora avvenga bene la corrosione dell'acido; nè l'uno nè l'altro sono perciò consigliabili.

Molti oggi usano lo zinco per il suo prezzo minimo e per la facilità di ottenerlo in belle lastre piane e omogenee. Ha però l'inconveniente di essere eccessivamente poroso, massime se contiene del piombo, sì da non permettere le finezze che si possono ottenere sul rame; il tratto molte volte non compare, dopo l'azione dell'acido, di ugual larghezza, ma come formato da una serie di bucherellini, il che guasta irreparabilmente il lavoro. Si possono però ottenere risultati assai buoni, ma vi occorre molta pratica e molta attenzione al bagno che si fa con acido assai più diluito di quel che non occorra per intaccare il rame; cosa questa che lo fa pure preferire a molti, il bagno leggero non intaccando mai la vernice di protezione.

Non è però da consigliarsi all'acquafortista, mentre invece dà ottimi risultati nell'incisione in rilievo dei processi fotomeccanici.



LE VERNICI.

'INDUSTRIA dei nostri tempi rapidamente conquistando ogni forma delle individuali attività e facendole suo patrimonio è pure entrata nei tranquilli studî degli artisti, ha tolto loro di mano gli strumenti del lavoro, orgogliosa di voler tutto fare, forse meno accuratamente, ma in modo più grande e più vasto. Così i colori che con grande pazienza Van Ejech e Antonello da Messina si macinavano nella chiusa stanza, gelosi di mantenere il segrèto, e che ora brillano nelle loro tavole, divennero proprietà comune delle molte fabbriche che ne gettano sul commercio quintali

e quintali. Non brilleranno più fra molti secoli, nè forse neppure fra pochi anni, ma chi se ne preoccupa? Così anche, se è permesso paragonare le piccole alle grandi cose, le vernici che noi dobbiamo adoperare, sono in grande quantità prodotte da parecchie case che le mettono in commercio solide, liquide, bianche o nere secondo l'uso a cui sono destinate. In questo caso però, l'industria provvede bene e lo scopo è sempre raggiunto; sopra tutto perchè la riuscita di una buona vernice dipende dal processo di preparazione e dalla purezza delle materie prime che nelle fabbriche può con maggior precisione essere controllata. Dirò qui qualche ricetta e i metodi di preparazione consigliati dai migliori incisori; il principiante così potrà nel prepararle acquistare quella esperienza che è indispensabile alla riuscita dell'opera e scegliere quei tipi che più si confanno al suo genio e al lavoro che imprende, e sopratutto rendersi familiari quelle sostanze che sono la materia di cui si foggerà l'opera ideale.

Se ne possono fare di varî tipi, consistenza e composizione diversa, che servono secondo varî usi e secondo le preferenze dei singoli

artefici; la prima che io considererò è la vernice per coprire le lastre vergini, la vernice che deve ricevere l'intaglio. Un semplice pezzo di cera gialla a rigore potrebbe bastare, ma siccome offre talvolta alcuni inconvenienti, si immaginarono varie composizioni, aventi però quasi tutte per base la cera.

Anticamente si usava una vernice di consistenza oleosa, che si otteneva nel seguente modo: Su un fuoco moderato si faceva fondere:

Pece greca . . .	gr.	150
Resina di Tyro . .	»	150

e quando ogni cosa era ben fusa, vi si aggiungevano 120 grammi di olio di noce. Dopo circa un'ora di cottura si otteneva uno sciroppo filante di colore rossastro, si ritirava dal fuoco e si conservava in vasi di terra chiusi.

Dirò subito che questa vernice è caduta in disuso per la sua fragilità, che faceva sì, che si staccava a piccole sfaldature dalla lastra di rame.

La vernice fiorentina si componeva, press'a poco, egualmente facendo cuocere 120 grammi di olio di lino grasso ben chiaro, e aggiun-

gendovi insieme 120 grammi di mastice in lacrime polverizzato. Quando ogni cosa era ben fusa si filtrava attraverso un lino e si conservava in una bottiglia ben chiusa.

La vernice che usava Rembrandt era così composta :

Cera vergine . . .	gr. 30
Mastice	» 15
Ambra	» 15

Si fa fondere la cera a fuoco dolce e quindi si mette il mastice e l'ambra ben polverizzati e si rimescola sino a completa fusione. Quindi si versa nell'acqua chiara e se ne formano delle pallottole grosse come una noce. Questa vernice non è conveniente sia annerita col fumo, come dirò per le altre più avanti.

Il celebre incisore francese Abramo Bosse, preferibilmente usò questo tipo di vernice :

Cera vergine bianca . . .	gr. 50
Mastice in lacrime purissimo	» 50
Asfalto	» 15

Si prepara collo stesso metodo delle vernici di Rembrandt, avendo cura di mettere, nella cera fusa, prima il mastice in lacrime, quindi l'asfalto; conviene farla cuocer poco,

7 o 8 minuti bastano alla completa fusione; se si cuoce troppo, facilmente diviene friabile e perciò meno buona; versata nell'acqua fredda, si impasta colle mani e se ne formano pallottole. Questa vernice per quanto già scura, si può annerire, anzi conviene annerirla al fumo delle candele. Ed è forse la migliore di tutte e di facile preparazione.

Vernice Callot.

Anche Giacomo Callot ideò una vernice così composta:

Cera vergine	gr. 60
Ambra pura	» 10
o Asfalto di prima qualità . .	» 60
Mastice in lacrime	» 60

Si fa fondere prima la cera e poi vi si getta l'ambra e il mastice in polvere, a completa fusione, si getta nell'acqua fredda e si formano delle pallottole come ho detto più sopra.

Conviene notare nel preparare questa vernice la proprietà del mastice, che è di indurire la vernice, perciò 60 grammi sono convenienti nella stagione calda, ma 30 basteranno nell'inverno, in cui la vernice è naturalmente più dura per la temperatura.



REMBRANDT VAN RYN (1653) — *Autoritratto.*

(Acquaforte).

Una vernice che dà pure ottimi risultati, per quanto di preparazione un po' più lunga, è questa :

Cera bianca	gr.	60
Mastice in lacrime	»	4
Pece di Borgogna	»	28
Asfalto	»	60
Soluz. concentr. di cautchouc	»	2

Per prepararla si riduce in polvere il mastice e la pece di Borgogna, e quando la cera è ben fusa, vi si aggiungono a poco a poco le polveri, badando sempre di moderare il fuoco; l'asfalto converrà farlo fondere a parte e incorporare poi le due masse liquide; vi si aggiunge infine la soluzione concentrata di cautchouc, nell'essenza di cautchouc, e si fa cuocere possibilmente a bagno-maria ad una temperatura un po' minore di 100 gradi; se ne formano poi come al solito le pallottole. Questa vernice dà ottimi risultati per la sua grande aderenza al rame e per la sua morbidezza al taglio.

Si potranno fare ancora altre vernici colle formule seguenti, che offrono solo però pic-

cole differenze nella maggior o minor morbidezza al taglio:

Cera vergine . . .	gr.	120
Asfalto	»	60
Ambra fusa . . .	»	30
Mastice	»	30

Questa vernice è piuttosto dura.

Od anche:

Cera vergine . . .	gr.	30
Asfalto	»	30
Pece nera	»	15
Pece di Borgogna . .	»	7

O quest'altra:

Cera vergine . . .	gr.	60
Ambra fusa	»	60
Pece nera	»	15
Pece di Borgogna . .	»	15

Questa vernice è più morbida, ma per indurirla vi si può aggiungere un po' di colofonia in polvere.

Una buona vernice può pure essere composta facendo fondere insieme:

Cera vergine . . .	gr.	60
Pece nera	»	15
Pece di Borgogna . .	»	15

Vi si aggiunge poi un po' di asfalto finemente polverizzato, e si lascia a fuoco dolce sino a che lasciandone cadere una goccia su un marmo freddo, si possa raccogliere tra le dita e spiegare varie volte senza che si rompa.

Altra buona ricetta è:

Cera bianca . . .	gr.	100
Paraffina	»	75
Pece di Borgogna . .	»	75

Altra data dal Villon:

Cera	gr.	100
Ceresina	»	100
Vaselina	»	75
Resina ordinaria . .	»	100
Pece di Borgogna . .	»	75

In queste ultime due ricette compaiono due sostanze che non sono accennate nelle altre; la paraffina e la ceresina (paraffina naturale) hanno il vantaggio grandissimo di essere assolutamente inattaccabili dagli acidi, e perciò di dotare le vernici di una grande resistenza.

Una vernice semplice da distendersi col pennello è composta di:

Asfalto	gr.	30
Terebentina . . .	»	20
Cera bianca	»	60

È però assai difficile stendere questa vernice in strato sottile ed evitare poi che diventi friabile nell'annerimento.

In generale, nel preparare queste vernici, conviene por mente a non adoprare un fuoco troppo vivo, perchè in simil caso gl'ingredienti si decompongono od anche possono incendiarsi con grande pericolo. L'acqua, dove si versano le vernici fuse, non deve essere fredda, ma bollente o ad alta temperatura, acciocchè non avvengano reazioni che renderebbero la massa più fragile, cosa che non succede quando il raffreddamento avviene dolcemente e in modo uniforme.

Converrà pure mettere molta cura nella scelta delle materie prime, inquantochè, da esse molto spesso dipendono i cattivi risultati, le macchie, i buchi, ecc.

L'asfalto o bitume giudaico, è la resina che più conviene osservare: esso si trova in commercio in belle masse cristalline lucenti, nere, fragili. Ma spesso contiene carbonati calcari, sostanze organiche, ossido di ferro, granuli silicei; ed essendo alcune di queste sostanze solubili negli acidi, ne viene di conseguenza che nel sottile strato di vernice si formerà un

buco alla prima immersione, e conseguentemente una macchia. Quando non si trovasse dell'asfalto puro di prima qualità, si potrà pulirlo, sciogliendolo nell'essenza di terebentina calda; decantare, quindi filtrare la soluzione, ed evaporare la terebentina. Così l'asfalto si otterrà purissimo. Si potrà anche polverizzare, e trattare poi la polvere con acido cloridrico diluito, che discioglie gli ossidi metallici che può eventualmente contenere e i carbonati calcarei; quindi si decanta per togliere le sostanze organiche, che vengono a galla.

La cera può essere falsificata con grasso e fecola, ma è falsificazione volgare, di cui è facile accorgersi.

È buona cosa adoperare la cera bianca di Levante, che ci viene dai mercati di Smirne: costa circa il doppio, ma è più pura e fonde ad una temperatura un po' più alta.

Le resine si trovano con facilità abbastanza pure, in generale conviene solo separarle accuratamente dalle impurità organiche che spesso vi sono frammischiate.

Il mastice si dovrà scegliere in lacrime e trasparente e nel caso non lo si trovasse,

usare per esso i metodi di purificazione indicati per l'asfalto.

La colofonia e le varie peci si disciolgono facilmente nell'essenza di terebentina, così mediante essa possono essere purificate.

Io ho già più sopra accennato a gran numero di vernici e ne ho dato la composizione di non poche, questo perchè l'artista può occuparsi a tentare l'una o l'altra e a scegliere a suo piacimento. — Consiglio però la vernice dell'incisore Bosse, come quella che è di semplice preparazione e dà risultati buoni. A questa stessa vernice si può togliere l'asfalto e fondere però insieme solo la cera e il mastice in lacrime, conservandone le proporzioni; si otterrà allora una vernice bianca assai buona e trasparente che servirà ottimamente a ricoprire la lastra per gli opportuni ritocchi quando dopo i primi bagni, si sia tolta la prima verniciatura per osservare l'opera dell'acido.

Alcuni potranno trovare che la vernice di Bosse è un po' friabile, e facilmente si stacca dalla lastra; basterà aggiungervi allora un po' di pece greca per ottenere così una vernice più pastosa, ma sopratutto badare bene alla pulitura e sgrassatura della lastra, come dirò

più avanti, che è in generale la causa prima della poca aderenza delle vernici.

Anche vi si può aggiungere un po' di paraffina o di ceresina, secondo le ricette consigliate (pag. 62).

Un'altra serie di vernici serve a ricoprire parte delle lastre già coperte e scoperte per errore o sgraffiate, od anche già abbastanza incise dall'acido.

Anticamente si usava un metodo assai semplice, che consisteva nel far cuocere insieme olio d'oliva e sego, prima scaldando l'olio d'oliva e poi gettandovi il sego, fino a che la massa acquistasse una colorazione rossastra; raffreddata e tenuta in vaso chiuso, al riparo della polvere, servirà a formare un liquore denso, che subito si rapprendeva sugli intagli della vernice anteriore.

Questo metodo è però caduto in disuso completamente; si possono fare ora altri tipi di vernici liquide, atte specialmente a ricoprire la lastra e che possono distendersi in strato sottile, e ricevere eventualmente nuove incisioni.

Ecco alcune formole per chi voglia prepararle da sè:

Asfalto	gr.	30
Cera di Levante . .	»	15
Essenza di terebentina	»	240

Conviene aver molta cura nel fonderla e mantenere il fuoco piccolo per tema che s'incendî la terebentina, sostanza infiammabilissima.

Altra :

Cera vergine . . .	gr.	4
Asfalto	»	15
Mastice in lacrime .	»	4
Copale fuso . . .	»	4
Terebentina . . .	»	240

Anche per questa usare le stesse precauzioni, e mettere le sostanze nel pentolino nell'ordine in cui sono indicate. Questi due tipi di vernice possono anche servire a ricoprire tutta la lastra per farvi sopra la prima incisione o la seconda nel ritoccarla.

Sono più convenienti, per ricoprire solo parti piccole della lastra da non più incidersi, le seguenti composizioni :

Cera vergine . . .	gr.	60
Mastice in lacrime .	»	60
Asfalto	»	60
Terebentina . . .	»	500

E quest'altra :

Asfalto	gr. 45
Cera vergine . . .	» 30
Terebentina	» 30

Fu pure molto usata dagli acquafortisti del principio del secolo scorso una vernice di più laboriosa composizione, ma assai più conveniente perchè non induriva, ma conservava lungamente la sua morbidezza, il che è grande vantaggio, non correndo rischio delle sfaldature sotto l'azione di acidi violenti, il che rovinerebbe subito l'opera.

Eccone la composizione :

Asfalto	gr.	100
Cera vergine	»	32
Mastice in lacrime	»	25
Soluzione di cautchouc nell'essenza di terebentina	»	4

Si lasciano in infusione nella terebentina le varie resine polverizzate e la cera a pezzetti per una giornata, poi si scalda il tutto preferibilmente in un matraccio per evitare il pericolo d'incendio, sino a completa fusione,



NICOLA BERGHEM (1624-1683).

(Acquaforte). *(Coll. Chiantore).*

e quando la massa comincia a raffreddarsi, vi si aggiunge la soluzione di cautchouc e si mescola ben bene il tutto.

Quest'ultima è la più consigliabile, ma devo però osservare che se ne trovano in commercio dei tipi ottimi, come le vernici Lamour e Durosier, e che sono assai convenienti anche per il prezzo relativamente basso.

Così credo di aver trattato con sufficiente ampiezza di questo argomento importantissimo per la buona riuscita dell'incisione; ancora raccomando al preparatore di scegliere le sostanze prime ben pure e di avere occhio al fuoco, che se porta la miscela a troppo alta temperatura facilmente queste si modificano per ragioni che la scienza non bene conosce e i risultati riescono negativi ai nostri desiderî.





COME VERNICIARE E ANNERIRE LA LASTRA.

'OPERATORE si trova qui davanti a una prima difficoltà: verniciare la lastra. Ecco come deve procedere.

Scelto il rame, si osserva che sia ben pulito, vi si strofina su un po' di tripoli e si lava colla essenza di terebentina per togliere il grasso che eventualmente vi può essere. Questa operazione è assai importante in quantochè per poco che la lastra sia ricoperta di un velo di grasso anche solo lasciatovi dalle mani, la vernice si stacca poi facilmente in piccole sfaldature, e perciò alcuni incisori

usano lavarlo con potassa caustica, o con acido solforico e con cloroformio. Per riconoscere se la lastra è ancora un po' grassa, la si bagni nell'acqua pura, se l'acqua si raccoglie sul rame in piccole sferette e scorre via rapidamente, bisognerà ripetere la sgrassatura; l'acqua deve *bagnare* tutto il rame uniformemente. Il bagno nella potassa o nella soda caustica in soluzione al 5 o 6% è il metodo più consigliabile per una rapida sgrassatura. Fatto ciò, vi si fissa, a mezzo di uno dei lati più lunghi, una delle morsette di cui ho detto parlando degli utensili, avendo cura di interporre tra la morsetta e il rame un pezzo di carta ripiegato, perchè altrimenti risulterebbero sulla lastra i segni della pressione subìta dal ferro, che sono assai difficili a togliere in seguito. Ove la lastra fosse troppo grande, conviene mettervi due morsette opposte o magari quattro, una per ciascheduno dei lati, in modo da poterla facilmente maneggiare; ben fissate le manette si accende il fornello a spirito, o a gas, o a carbone e vi si mette sopra la lastra come ho già detto più sopra.

È util cosa che la fiamma non venga in contatto diretto col rame, ma che quest'ultimo

sia posto su una piastra metallica, che, oltre ad avere il vantaggio di proteggerla dal fuoco, ha quello importantissimo di distribuire il calore, cosicchè in ogni parte venga uniformemente riscaldato, condizione assai utile perchè la vernice si distenda bene.

Quando il rame è ben caldo in modo che un po' di cera postavi sopra fonda subito senza bruciare, allora si prende la pallottola di vernice, che si avrà avuto cura di avvolgere, come ho già detto, in un pezzo di seta ben pulita e senza peli, e si farà scorrere in tanti tratti paralleli, prima in un senso, poi in un altro, sul rame. La vernice fondendo filtrerà attraverso la seta e ne resterà uno strato uniforme su tutta la lastra. — Questo strato però ha troppo spessore e molte volte sui margini la vernice fusa si presenta raccolta in masse ondulate. — A questi inconvenienti si ovvia col tampone, di cui pure ho già detto: si percoterà con elastici e leggeri colpi tutta la superficie calda e si vedrà lo strato di cera farsi granito e sottilissimo, la granitura scompare immediatamente, conservando ancor calda la lastra per qualche istante e apparirà la superficie levigata e lucente.

Questo il metodo, che se appare assai semplice alla descrizione, non lo è poi all'atto pratico, e il principiante dovrà tentare più e più volte prima di riescire ad ottenere uno strato uniforme, sottile e senza graniture come lo si desidera. — Converrà che egli operi o in luogo aperto o in luogo privo assolutamente di polvere e peli volanti, che sono i nemici peggiori della buona verniciatura, e non si stanchi di dover, per le prime lastre, rifare due o tre volte l'operazione.

Nel caso che nella lastra bene riuscita si depositassero solo due o tre peli, che mentre è ancor calda appaiono subito evidentissimi guardando a luce traversa la superficie, sarà inutile rifare tutto il lavoro, perchè con una matita bene acuminata e con un agile colpo di mano si possono togliere via senza guastare lo strato di vernice, che si ricongiunge quasi subito; consiglio una matita, perchè se si adoperasse una punta metallica si correrebbe il rischio di rigare la superficie levigata. — Se però vi fossero molti grani di polvere o altre impurità, è indispensabile ricominciare l'operazione.

Anche qui bisogna badar bene al fuoco che

non porti a troppo alta temperatura il rame, per non correr rischio di decomporre la vernice, il che avviene quando essa comincia a *fumare* — si deve allora subito toglierla dal fuoco.

Ben verniciata, ma prima che sia fredda, onde evitare che il nero-fumo non resti aderente, si passa all'operazione dell'annerimento.

Si prende allora per le morsette che funzionano da manici e si tiene colla parte verniciata rivolta in basso; sotto vi si accende un fascio di quei piccoli cerini, avvolti a spirale, che si usano nelle chiese ad accendere le candele: da essi si sprigiona un fumo denso che si attacca immediatamente alla vernice rendendola di un bel nero lucido: la fiamma dei cerini si deve tenere distante 10 o 12 centimetri dalla lastra e agitarla continuamente in modo che non resti mai ferma sotto un punto solo.

Annerita la lastra si potrà raffreddare entro un armadio, appoggiata ad una parete, colla vernice verso il muro in modo che sia bene al riparo dalla polvere.

Quando si sarà raffreddata, la superficie deve apparire di un bel nero intenso, uni-

forme, opaco, che però diviene lucido soffregandolo leggermente con una flanella ben morbida o col palmo della mano. — Si staccano allora le morsette e la carta che sarà rimasta applicata al rame, e sui tratti rimasti nudi si distende col pennello un po' di vernice liquida. Così preparata, la lastra è pronta a ricevere l'incisione.

L'opera e gli errori insegneranno presto all'artista a far tutte queste operazioni rapidamente, senza temere insuccessi; abbia egli solo cura di eseguire le prime volte con una certa accuratezza queste indicazioni, badi al fuoco, alla polvere e, in ogni caso, agisca con quella oculata attenzione e penetrazione che è garanzia di buona riuscita.

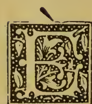


ABRAMO BOSSE (1692-1776) — *Le vergini savie.*

(Acquaforte). *(Coll. Chiantore).*



IL DISEGNO, IL CALCO E L'INCISIONE.

 cosa non comune il trovare chi intagli direttamente la cera senza prima aver disegnato almeno nelle linee principali il soggetto da trattarsi, e questa operazione è tanto più utile, quanto meno è abile il disegnatore e inesperto incisore colui che si accinge a lavorare una lastra di rame. È però sempre consigliabile anche a chi ha grande sicurezza di mano, il disegnarsi prima su una carta più o meno accuratamente il suo motivo, indicando colla penna la direzione dei tratti secondo egli desidera che risultino sulla stampa ultimata. Questo perchè dovendosi disegnare al rovescio sulla cera è facilissimo cadere in errore.

Buona cosa sarà che il principiante consulti le stampe di uomini celebri, osservi con cura gli effetti, come sono ottenuti, con qual forma e direzione di tratti, con quale intensità di neri e rapporti di chiaro-scuro; cerchi di indovinare insomma le sottili malizie dell'arte, che scopersero i loro autori in lunghi anni di lavoro. Lo studioso ne copii qualcheduna a penna e non tema, nel desiderio della personalità, di imitare qualcun altro; imitare un grande maestro non è colpa, è imparare. D'altra parte poi, in breve, col perfezionarsi e col progredire sulla via dell'arte, si perderanno i motivi di pura imitazione e la nota personale verrà fuori da sè. — Fatto dunque il disegno su una carta, si tratta di trasportarlo sulla vernice, e a questo scopo sono usati varî metodi, di cui io dirò brevemente.

Se la carta su cui si è fatto il disegno è sottile e non vi sarà danno se la stampa riesca in senso inverso al disegno che si è fatto, il che accade generalmente negli schizzi di paesaggio, si distenda sul retro della carta un po' di colore ad olio di tono chiaro, per es., un giallo o un verde, e si pulisca ben bene col palmo della mano e magari con uno

straccio, in modo che ne resti sulla carta solo una sottile velatura, poi si fissa al rame verniciato con alcune palline di cera molle posta all'intorno in modo che non si smuova; con una punta non tagliente si ripassi sopra ogni tratto del disegno, avendo cura di non premere troppo per non guastare la vernice. Il disegno si vedrà, tolta la carta, apparire nitidamente tracciato sul fondo nero. Quando si volesse riprodurre un disegno o una fotografia converrà farne una copia su carta velina trasparente, a penna, quindi passare il colore sulla stessa faccia ove sta il disegno e fissata alla lastra nel modo già detto sopra; passarvi la punta posteriormente sui tratti che si vedranno attraverso la trasparenza della carta. Si ottiene così il disegno sulla lastra in senso inverso; inciso e stampato risulterà nuovamente diritto.

Questo metodo ha però l'inconveniente che nel ripetere due volte il disegno si trascurano molte finezze e molti particolari che verrebbero poi utili nel momento dell'intagliare.

Ecco un'altra maniera di calco generalmente preferita. Si fa il disegno invece che sopra carta comune su una carta coperta di uno

strato gelatinoso — la carta albuminata, per esempio, serve benissimo ed ha il vantaggio di sopportare molto bene la matita, che molte carte coperte di smalti diversi rifiutano — quindi con una punta di ferro arrotata e tagliente si ripassa con leggera pressione su tutto il disegno — resta così incisa leggermente la superficie di gelatina, allora vi si gratta su un po' di pietra sanguigna o una matita a pastello qualunque, chiara, si soffrega col dito per fare in modo che la polvere entri in tutti i tagli, si pulisce la carta del soverchio di polvere colorata e si applica colla gelatina sulla lastra verniciata, passandovi sopra poi coll'unghia, con un brunitoio o con un altro oggetto liscio e duro; si ottiene così sulla cera la stampa esatta e pulitissima del disegno nel senso inverso al primo tracciato, cosicchè poi la copia positiva resterà novellamente diritta.

Dovendosi trasportare una fotografia di cui si hanno o si possono avere molte copie e non è di danno il rovinarne una, si potrà far questa operazione direttamente sui contorni di essa, purchè essa sia su una carta coperta di uno strato gelatinoso.

Ottenuto con uno di questi metodi il di-

segno sulla lastra, si ripassi con un sottile pennello una tinta chiara a olio molto diluita, che non lasci spessore e serva solo a fissare le linee, già ottenute col calco, che si scannellerebbe nel proseguire al lavoro di intaglio della vernice. A proteggere poi il disegno si avvolge la placca in un drappo di tela di lino usato e molle perchè non guasti la vernice, o anche in una carta tesa, e si lasci solo scoperto l'angolo in cui si comincierà a lavorare. Nel caso si fosse, durante queste operazioni, fatto qualche sgraffio alla vernice, con un pennello e la vernice liquida facilmente si potrà rimediare prima di cominciare l'incisione.

Ultimato così il disegno, come intagliare la cera? Gli acquafortisti incisori seguono alcune regole, dalle quali è bene — e l'esperienza ha insegnato — non allontanarsi troppo; ma i pittori non seguono regola alcuna: ora con punte finissime, ora anche con l'unghia, tolgono a pezzi la vernice dove credono meglio per la riuscita dell'effetto.

Le punte, come ho già detto altrove, possono esser fatte in qualunque modo; solo bisogna aver cura di arrotarle sovente sulla pietra

a olio perchè si consumano nell'intaccare un poco il rame. Dopo arrotate, si passano a più riprese su di un cartone duro per rendere la vetta non troppo tagliente, ma semplicemente acuta. Il principiante provi però a intagliare la cera copiando delle stampe o frammenti di stampe su un piccolo pezzo di lastra, senza poi sottoporre il suo risultato all'acido, ma togliendo la vernice e rimettendola per per un altro esercizio. Questo gli darà la facilità di muovere le punte sul rame in modo da ottenere tratti ora finissimi ora larghi secondo la minore o maggiore inclinazione che si dà allo strumento e la forma della sua sommità, ma sempre uguali, senza ondulazioni, senza premer troppo in modo da intaccare eccessivamente il rame, o troppo poco da non intaccarlo affatto.

Si deve incidere durante il lavoro un po' la lastra, altrimenti non si può esser certi di avere realmente scoperto il rame, ma pochissimo, in modo che se si togliesse la vernice, il disegno apparirebbe completamente tracciato, ma appena visibile a luce incidente. Con una punta sottile si tracceranno leggermente i lontani, gli sfondi perduti, i cieli, le nubi, e man

mano che i piani si avvicinano il disegno si farà più forte, più segnato. La punta non deve mai piantarsi nel rame, ma scorrere liberamente in tutti i sensi, senza però che la mano dell'operatore ne risenta impressione di scivolamento.

Durante tutto questo lavoro converrà aver sott'occhio il disegno primo di guida, ma siccome generalmente si opera su un tracciato che è al contrario di quello che si è fatto prima, ne verrebbe facilmente confusione se non si avesse cura di porlo davanti ad uno specchio sul tavolo vicino alla lastra e di copiare guardando nello specchio.

Il disegnare a rovescio apparirà a taluni principianti una grave difficoltà, ma conviene assolutamente superarla perchè nel massimo numero dei casi bisogna ottenere le figure o i paesi rappresentati nella loro vera disposizione. Alcuni usano voltare la schiena al modello o al paese e copiare il riflesso in uno specchio. Certamente è questo un metodo semplice, ma in generale inutile, chè con un po' di pratica presto ci si abitua a disegnare a rovescio.

Se nell'intagliar la vernice questa si sfal-

dasse in qualche punto come nelle intersecature vicinissime dei tratti, cosa che succede non raramente d'inverno, si scaldi leggermente la lastra e il danno sarà così evitato.

Riguardo alla direzione e ai metodi d'incrociare i tratti, come ho già parecchie volte ripetuto, non c'è regola; solo una lunga esperienza insegnerà all'artefice i modi di meglio ottenere l'effetto che desidera e solo lo studio dei maestri gli potrà dare quella eleganza ed ingegnosità di metodi tecnici che fanno della stampa una cosa bella e pregiata.

Nell'acquaforte da incisore che riproduce il quadro altrui, è bene anche osservare con cura la direzione dei colpi di pennello, l'impasto e l'effetto di chiaroscuro nei diversi colori, essendo pregio sommo e non da molti raggiunto, il dare nella stampa l'impressione, sia pure non ben definita di molti colori, e della loro diversità e del tipo di pittura liscia o granulare a grande impasto od ottenuta a sottili velature. — Abramo Bosse, Callot, Labelle, Morin, Perelle sono maestri del genere e devono essere consultati.

Molte volte però gli incisori non si servono dell'acquaforte che per cominciare il lavoro, e

trattarne alcuna parte come gli alberi, il paesaggio, mentre le figure sono eseguite a bulino e i fondi lontani a punta secca; ma di queste cose dirò più avanti.

Quando la lastra è completamente disegnata in ogni suo minuto particolare, la si osserva con una lente, nei tratti più fini; si coprono con vernice liquida e un sottile pennello i tratti errati, i margini e la parte posteriore e tutto ciò che si vuole resti preservato dall'azione dell'acido e si lascia seccare ben bene prima di metterla nell'acido.

Si noti che con la vernice liquida si possono ottenere effetti bellissimi risparmiando molta fatica; ad esempio, si potrà, quando il disegno è completamente intagliato, disegnare una cancellata che deve restar bianca o almeno più chiara, potendo poi dopo nei ritocchi farvi sù quei piccoli lavori che si crederanno opportuni: disegnare dei rami, o delle frasche che devono essere chiare, piccole macchiette di figure o animali, cose che sarebbe assai difficile il conservare intatte nell'incidere i larghi tratti che servono ad ottenere le masse nere; così la folgore e le striscie luminose nel cielo si otterranno molto meglio con questi metodi



TEODORO STOOP (metà del 1700) — *Cavallo.*

(Acquaforte). *(Coll. Chiantore).*

che non risparmiandole con fatica sul fondo primitivo. Cito questa piccola ingegnosità ad esempio delle tante che si possono inventare per rendere più facile l'opera e la riuscita più conforme alla volontà.





IL BAGNO E LE VICENDE DELLA LASTRA DURANTE L'IMMERSIONE.

 questo certamente il periodo più irto di difficoltà che incontra la lastra nel suo viaggio dal nulla all'opera d'arte. L'immersione nel bagno essendo assai incerta nel suo risultato, è piena di sorprese che minacciano ad ogni momento di rovinare il lavoro. Seguendo però attentamente le indicazioni qui sotto, i pericoli della non riuscita saranno di molto diminuiti.

Il bagno consiste generalmente in una soluzione acida; se ne tentarono e consigliarono molte, ma quella quasi generalmente usata è

la soluzione di acido nitrico, l'antica *acqua-forte* degli alchimisti. Io descriverò i fenomeni dell'immersione considerando appunto che avvenga con tale acido. Poi dirò qualche parola degli altri bagni, acciocchè possa ciascun incisore scegliersi quello che meglio si confà ai suoi lavori, ed al suo temperamento.

L'acido nitrico dunque è quello che usasi quasi generalmente e che dà risultati ottimi. Si è adottato perchè scioglie con facilità tutti i metalli, eccettuato l'oro, il platino, il tungsteno, l'iridio e qualche altro metallo raro. È un liquido bianco quando è puro, ma generalmente di colore giallastro, pesante, oleoso, di odore ributtante, spande fumi densi e rossastri, acri al respiro, sì che generano immediatamente il colpo di tosse. È un veleno potente per la sua estrema facilità di cedere l'ossigeno, che lo rende caustico a tutti i composti organizzati (1).

---

(1) In caso di avvelenamento per ingestione casuale di acido nitrico si faccia ingoiare al paziente colla massima celerità una soluzione di sapone nell'acqua e del latte in quantità, o, meglio, se si ha pronto, un grosso cucchiaio da minestra di magnesia sciolta in un bicchier d'acqua.

Si potrebbe preparare per sintesi, ma usasi nell'industria estrarlo dal nitrato di potassa trattato con acido solforico.

Bisogna conservarlo in bottiglie ben chiuse da un tappo di vetro in luogo lontano, perchè i vapori che si spandono nell'aria intaccano le mucose dei piccoli bronchi e possono esser causa di gravi malattie; rendono poi rugginosi tutti gli utensili e i ferri con cui vengono a contatto. Ad evitare questo inconveniente sarà perciò utile che nel laboratorio dell'acquafortista i ferri siano sempre tenuti un po' unti e che si operi nel periodo dell'immersione della lastra all'aperto o presso a un camino di dove possano sfuggire i vapori che si svolgono.

Non si usa però mai puro, ma bensì in soluzione nell'acqua al 50 %. Per chi voglia fare delle incisioni eseguite molto finemente è di molta utilità avere un pesa-acidi per potersi graduare esattamente le soluzioni che adopera; conoscendo che l'acido nitrico del commercio è generalmente a 40 o 42 gradi, si possono facilmente ottenerne delle soluzioni titolate che serviranno nei diversi casi; così nel far corrodere una lastra incisa con tratti finissimi e molto vicini si dovrà usare un acido molto diluito

(15 gradi), per non correre rischio che le bollicine che si formano stacchino dei pezzetti di vernice tra l'un tratto e l'altro, guastando così tutto il lavoro. Dovendosi invece incidere un motivo trattato largamente con grossi tratti, una soluzione a 25 gradi servirà benissimo. Per l'artista però cui vengono a noia le lunghe ricerche di questioni tecniche e che poi non ha bisogno di una eccessiva precisione, basterà che preso l'acido del commercio lo diluisca in altrettanta acqua e metta in tal soluzione la sua lastra. L'esperienza, molto meglio di alcun altro insegnamento, gli dirà la forza dell'acido, e come regolarla.

È una specie di istinto che si sveglia in lui, che lo avvertirà subito, appena vede le prime bollicine verde-chiaro formarsi sui tratti, se conviene diluire ancora, o aumentare la potenza corrosiva del bagno.

Questi bisogni variano per diverse ragioni :

I. La qualità del rame, che se è duro è attaccato più difficilmente e con maggior lentezza di quanto lo sia un rame molle e poroso. Così per il primo si adopererà un acido un po' più attivo che non pel secondo.

II. Le condizioni atmosferiche, perchè nell'estate e nei giorni caldi e asciutti la potenza corrosiva del bagno è molto superiore a quella dello stesso bagno in inverno e nei giorni umidi e freddi.

III. La grandezza dei tratti che si devono far incidere, perchè facilmente si comprende che per i tratti fini occorre un tempo maggiore che per quelli più grandi.

Se però i tratti fini sono vicinissimi tra di loro o incrociati, il tempo di corrosione è minore, perchè i molti campi di reazione vicinissimi aumentano il calore della massa di acido che vi sta immediatamente sopra e col calore si accelera la corrosione.

Dopo usato una volta o due, il bagno diminuisce notevolmente di potenza e prende una bella tinta verde dovuta alla presenza di nitrato di rame in soluzione.

Considerate queste questioni, si prende la lastra ben verniciata sui margini e posteriormente e ben secca, e si pone in una bacinella di porcellana o di vetro.

Usavasi una volta e ancora ora in vari casi di lastre di gran dimensione per la poca facilità di procurarsi una bacinella tanto grande

da poterla contenere, di circondare tutta la lastra di un nastro di cera alto tre centimetri fissandolo ai margini colla compressione delle dita. Per preparare questa cera facile a potersi modellare, ecco la seguente formola:

Cera gialla	gr.	30
Pece di Borgogna . .	»	40
Terebentina . . .	»	15
Sego	»	15

Se si vuole più molle, si diminuisce la percentuale di pece di Borgogna e vi si aggiunge terebentina; si prepara, come ho già detto più sopra, per tutte le altre miscele.

Così si trasforma la lastra stessa in una bacinella. Ma siccome il pittore difficilmente imprende lavori su lastre di tal dimensione, è perciò molto più comodo adoperare le bacinelle.

Posta così la lastra colla parte incisa in alto, vi si versa su la soluzione già preparata di acido nitrico, in modo che ne resti tutta coperta per lo spessore di un centimetro almeno. Si vedranno in capo a pochissimi secondi i tratti prima rossi divenire più chiari e un po' verdi, formarsi delle piccole bollicine che si



RUYSDEL GIACOMO (1630-1681) — *Il piccolo ponte* — (Barths I).
(Acquaforte).

solleveranno fino alla superficie dell'acido. Allora colle barbe di una penna si accarezzerà lievemente tutta la superficie sempre togliendo le bollicine, che rovinerebbero lo strato di vernice staccandone delle piccole scaglie.

Dopo quattro o cinque minuti in estate e sette od otto nell'inverno, i tratti più lievi saranno incisi; allora si toglierà la lastra dal bagno sollevandola con una stecca di legno, e afferrandola colla mano larga per i margini senza porvi le dita sopra, si passerà sotto un filo d'acqua pura che ne asporti l'acido, e si asciugherà tra due fogli di carta asciugante o con uno straccio di lino ben morbido.

Esposta per pochi minuti all'azione dell'aria, oppure passata rapidamente su una fiamma ad alcool per far evaporare quel sottile velo di umidità che è ancor sopra, si coprono con vernice a pennello i tratti che si credono abbastanza incisi — i fondi, le nubi — o i primi piani che si vogliono tenere chiari. Questa operazione va fatta con mano sicura e con pochi colpi di pennello senza ripassarvi sopra, chè si correrebbe rischio di sciogliere il primo strato di vernice e mettere a nudo il rame; come pure

non bisogna lasciar cadere la goccia di vernice, altrimenti troppo tempo vi occorrerebbe per asciugare.

Se prima di coprire il tratto ci si vuole sincerare sulla profondità dell'incisione, con una matita molto ben temperata si strofini sulla vernice che ne verrà così asportata e si vedranno i tratti incavati come sottili fili neri. Subito si ricopra con la vernice il tratto così scoperto e si aspetti che il tutto sia ben secco, ricoperta bene ogni non voluta apertura; si rimette allora nel bagno e si ricomincia ad accarezzare colle barbe della penna fino a che il secondo tono di chiaro-scuro si supponga raggiunto; si ritoglie dal bagno e si ripetono le istesse operazioni e così fino alla fine.

Ne verrà di conseguenza che vi saranno dei tratti rimasti immersi solo cinque minuti e degli altri che subirono l'azione dell'acido per un'ora o due ed anche più. Si comprende agevolmente da ciò che l'immersione della lastra è cosa lunga, sì che per alcuni rami, a motivo di paese specialmente, ci vogliono dei giorni prima che possano essere ultimati; ma, generalmente, siccome bastano tre o quattro toni di chiaro-

scuro, in poche ore si può incidere completamente un rame di media dimensione.

Se l'incisione non è di molta finezza, e non occorre usare delle vernici a pennello secondo le ricette che ho indicato a suo tempo, che servono per la loro grande fluidità anche a coprire campi piccolissimi del metallo, si faccia una vernice della seguente composizione, che si può applicare anche senza asciugare la lastra ed è molto spicciativa:

Terebentina	gr.	28
Sugna	»	20
Cera bianca	»	24

Si fanno bollire ben bene sino a che siano ben incorporate le diverse sostanze, e quando si voglia usare se ne fa scaldare alcun poco perchè fonda e si applica così tiepida sulla lastra anche umidetta, ove, raffreddandosi subito e aderendo bene alla primitiva vernice permette una molto maggior speditezza nel compire il lavoro. Bisogna star attenti a non applicarla troppo calda.

Il conoscere i tempi d'immersione è cosa di pura pratica, essendo essi in rapporto colle condizioni atmosferiche, colla durezza del

rame, colla forza dell'acido e coll'ampiezza dei tratti. L'artista però acquisterà in breve questa pratica e al solo vedere il modo con cui si formano le bollicine o all'udire il rumore particolare che ne è generato, potrà giudicare di quanti minuti i tratti maggiori e i leggieri dovranno subire l'azione dell'acido per dare l'effetto desiderato.

Questa che ho scritto è l'immersione a successive coperture. Ma si possono anche ottenere delle incisioni bellissime con una sola immersione, in modo che tutti i tratti rimangano egualmente incavati; più difficile appare allora ottenere i diversi piani di chiaro-scuro Ma alla difficoltà si ovvia adoperando nell'intagliare la cera, punte di differente forma e grossezza. Questo secondo modo è chiamato con brutto gallicisco: *Morsura piana,* ed è molto più spiccio del precedente; però è più difficile, perchè più scarsa la gamma dei piani di chiaro-scuro di cui si può disporre nella incisione a successive coperture. Gli incisori pittori la preferiscono per la rapidità dell'esecuzione.

Quando si giudichi l'incisione ultimata, si estragga la lastra, si lavi, si asciughi e si copra

d'olio d'oliva scaldandola leggermente; la vernice si scioglierà e potrà esser tolta con un morbido panno. Si può anche lavare con essenza di terebentina o petrolio e si otterrà egual risultato.

Oltre alla soluzione di acido nitrico, come ho già detto più sopra, si possono adoperare varî altri bagni acidi e quasi tutti gli incisori ne cercarono e ne tentarono. Un grave inconveniente che si rimprovera all'acido nitrico è quello di formare le bollicine, che essendo necessario togliere, pretendono che l'operatore durante tutto il tempo del bagno se ne stia con una penna ad accarezzare la sua lastra. Altrimenti l'acido non intaccherebbe il rame sotto la bollicina, e così invece di una linea piana si avrebbe una linea formata da una serie di forellini.

Il mordente olandese perciò è, secondo me, assai preferibile, anche perchè non emette i vapori nitrosi irritanti, perchè morde lentamente, non tende ad allargare il tratto e permette di sorvegliare l'opera senza obbligare l'artista a passare delle ore ad accarezzare un rame perchè non si formino bollicine.

È perciò usato generalmente dagli incisori

che fanno copie che non hanno fretta, e non possono assolutamente variare nulla al modello. Io però lo consiglio anche agli artisti più frettolosi per la bontà e sicurezza del risultato. Eccone la formula :

Acqua	gr.	500
Acido cloridrico	»	50
Clorato di potassa	»	5
Cloruro di sodio (sale comune	»	5

Si possono anche variare queste dosi ed aggiungere qualche grammo di più di acido cloridrico per accelerare l'incisione.

Si noti che in questo bagno conviene lasciare immersa la lastra quasi il doppio di tempo che non nel bagno di acido nitrico.

Il celebre Piranesi usava quest'altra formola :

Aceto forte . . .	gr.	200
Solfato di rame . .	»	100
Sale ammoniaco . .	»	100
Sale comune . . .	»	100
Allume	»	45
Acqua	»	400

Un altro bagno che morde lentamente, di-

ritto e non forma nè bollicine nè vapori è una soluzione al 35 % circa di percloruro di ferro.

Si usa molte volte per ultimare le stampe nei tratti finissimi ed è indispensabile nei processi della fotoincisione.

Come ho già detto, ognuno ha e si forma col lavoro il suo metodo ed impara a conoscere ed a dominare la materia e gli strumenti, ed a trarne i desiderati effetti; risultato che si raggiungerà tanto più facilmente quanto più si osserveranno in principio le regole che ho detto.

Avverto qui che durante tutte le manipolazioni è buona cosa aver cura di non immergere le dita nell'acido, perchè la pelle ingiallisce e si sfalda, le unghie corrono rischio di esser guastate ed anche di cadere per l'azione violenta del caustico; come pure non conviene restar colla faccia sopra la bacinella, a fine di evitare, per quanto si può, di respirare i vapori che si svolgono, nel caso si tratti di acido nitrico. A proteggere le dita si usano dei sottili diti di guanto in gomma, che resistono all'azione corrosiva. Si possono facilmente acquistare dai negozianti di strumenti chirurgici,



GIO. BATTISTA TIEPOLO — *La fuga in Egitto.*
(Acquaforte). *(Coll. Chiantore).*

essendo molto adoperati dai medici nelle operazioni su casi infetti e negli esami necroscopici.

Ben pulita, la lastra, può a rigore essere pronta per la stampa, ma se si osserva ben bene con una lente od anche si prova a stamparne una copia, ci si accorgerà che molte cose restano ancora da fare, o perchè l'acido non ha corroso regolarmente, o perchè alcune ombre appaiono deboli, o alcuni contorni troppo segnati, o altri difetti che non si vogliono nelle copie buone; si ovvia a questo inconveniente col ritocco, in cui volta a volta si adopera l'acquaforte, il bulino o la punta secca, il raschietto o il brunitoio. Soprattutto non bisogna scoraggirsi per un insuccesso, perchè a tutto e sempre si può porre riparo.





DEL RITOCCO
E DEI PROBABILI ACCIDENTI.

A lastra tolta dal primo bagno o dalla prima serie di bagni, dà alla stampa una copia che dicesi *primo stato*. Copia che in generale è imperfetta per molte ragioni: o è troppo poco incisa, o lo è troppo, o alcune parti sono eccessivamente corrose dall'acido ed altre troppo poco, o vi sono punteggiature, macchie, tratti non puri ma costituiti piuttosto da serie di forellini, come succede nello zinco ed anche nel rame se è molto poroso. — Nell'incisione a più immersioni, anche è facile che vi sia disarmonia di chiaroscuro fra i diversi piani.

Considererò separatamente questi casi diversi, che costituiscono le maggiori difficoltà per l'inesperto acquafortista.

Nei maggior numeri dei casi la copia di primo stato è leggera, vuota, coi tratti molto separati, che non fanno massa. Allora conviene ripetere le stesse operazioni che si sono fatte per inciderla la prima volta, e cioè, si rivernicia la lastra con vernice bianca che lascierà vedere tutti i tratti già esistenti e si aggiungeranno quei nuovi che sarà del caso, sia tracciandoli fra tratto e tratto, sia in serie diversamente incrociantisi. Quindi si immergerà in un nuovo bagno o in una nuova serie di bagni, se si tratta di una incisione a coperture successive. I migliori incisori però consigliano di evitare, in questo secondo periodo del lavoro, le immersioni in acido, massime se si adopera acido nitrico, perchè facilmente la vernice cede sugli orli dei tratti già incisi, questi si allargano e dànno poi macchie spiacevoli nel positivo.

Osservando la lastra in bagno, se si vede che succedano questi crolli di vernice, bisogna toglierla, lavarla colla terebentina e se non si è contenti di quel tanto che si è ottenuto, riprenderla col bulino e colla punta secca

o sgrassarla nuovamente e ripetere la verniciatura.

La copia che si stampa dopo questo secondo periodo di lavoro dicesi *secondo stato* e deve o dovrebbe essere perfetta. In caso che non accontentasse l'artista, non è consigliabile una nuova copertura; invece col bulino si potranno purificare e render nitidi quei tratti che in metalli porosi non fossero riusciti eguali nella loro larghezza; prolungare quelli che sono, pur non dovendo, bruscamente interrotti, il che avviene quando la punta non intaccò il rame ma solo tagliò la vernice lasciandone ancora un lieve strato a proteggere il metallo. Il maneggiare il bulino non è cosa facile, ma trattandosi solo di usarlo a ritoccare un rame già inciso, non presenta troppe difficoltà; leggasi però il capitolo a ciò dedicato.

Ai fondi ed alle parti che devono esser trattate con vaporosa leggerezza, mal si addice il bulino, tanto più se adoperato da mano inesperta; converrà perciò seguire gli insegnamenti di La Bas e adoperare la punta secca; ed anche per l'uso di questo strumento vedasi il capitolo apposito.

Nel riverniciare la lastra già incisa bisogna

aver cura di sgrassare e pulire bene la lastra con potassa o soda caustica e poi mettere uno strato di vernice bianca piuttosto abbondante e tamponarla bene perchè entri in tutti i tratti che molto facilmente restano scoperti senza che l'operatore se ne accorga, ed il nuovo bagno non solo li approfondirebbe, ma anche farebbe crollare la vernice che separa gli uni dagli altri.

Questo è il ritocco che in generale si fa ad ogni lastra, perchè è assai difficile riuscire ad opera perfetta al primo bagno, ed è anche il genere di ritocco più semplice, ma sono possibili degli inconvenienti assai più gravi. Può darsi che non occorra aggiungere tratti, ma solo approfondire quelli che già vi sono perchè la prova positiva è pallida, ma sufficientemente densa di linee. In questo caso si adopera la riverniciatura a rullo.

La vernice che si adopera col rullo è la usuale vernice in pallottole sciolta nell'essenza di Lavanda sino ad avere un liquido che ha la densità della crema. Se ne versa un po'su una lastra pulita e si distende ben bene col rullo in modo da aver quest'ultimo tutto ricoperto, poi a freddo si passa in varî sensi sulla

lastra incisa e si vedrà che la vernice si attaccherà alla superficie piana del rame, non entrando nei tagli. È difficile però evitare che i tratti più fini non siano riempiti; fatta l'operazione si esaminerà a luce radente per vedere se tutto il rame è coperto e si vedranno brillare i tratti rimasti liberi di vernice. Allora si passa rapidamente sulla fiamma ad alcool, che riscaldando un po' la vernice, farà sì che col raffreddarsi indurisca.

Se si osserva che la vernice non aderisce bene al rame, vuol dire che è stato non bene ripulito e bisognerà ricominciare l'operazione. Nei piccoli tagli che furono riempiti si passa una punta sottile, e così si ha di nuovo la piastra nelle stesse identiche condizioni di prima; si rimette a bagno e si lascia corrodere secondo il necessario. Nel caso una parte sola della composizione fosse rimasta debole, allora con vernice a pennello, quando si è già passato il rullo, si copre tutto eccetto la parte non ben riuscita, e si continua come prima.

Se si fosse già precedentemente grattato il rame col raschietto si avrebbe un tratto di superficie più basso rispetto al piano generale della lastra, ed il rullo non lo toccherebbe;

si rimedia allora a questo inconveniente facendo la stessa operazione con un tampone carico di vernice usuale calda, accarezzando la lastra piuttosto che tamponarla e badando di non riempire i tratti fini; operazione questa un po' difficile e in cui ci vuole molto tatto.

I buoni incisori però consigliano di fare queste riverniciature solo in casi indispensabili, chè la copia perde molto della sua freschezza; si aggiungano piuttosto tratti intermedî od altre serie di tratti incrocianti le prime.

Anche si può distendere su tutto un buon strato di vernice a pennello e ripassare con una punta entro quei tratti che si vogliono far più profondi.

Questo è il mezzo più semplice e più comodo, massimamente se si tratta di piccoli campi.

Le difficoltà più gravi del ritocco si incontrano quando bisogna, invece di aggiungere, togliere qualche tratto troppo inciso o addirittura errato; per due vie diverse ci si può giungere, o raschiando la lastra, o schiacciando e riavvicinando gli orli del tratto.

Nel primo caso si adopera il carbone ed il raschiatoio. Il carbone è utilissimo quando si

deve diminuire tutto un piano chiaro-scuro, perchè ha la proprietà di consumare un poco il metallo come farebbe una lima finissima.

Si prende per questo uso un pezzo di carbone piuttosto dolce, lo si bagna nell'acqua e si passa e ripassa regolarmente sul rame, ci si potrà accorgere del consumo del rame dalle particelle metalliche che arrossano la pasta nera di carbone ed acqua che si viene formando durante il lavoro.

L'acqua fa sì che il carbone abbia presa sul rame e si sostituisce con olio quando si vuole un'azione più moderata. Così pure il carbone consuma di meno il metallo, se adoperato nel senso della vena, maggiormente se contro la vena.

Nel caso che il carbone non bastasse, il raschiatoio lo sostituisce con effetti molto maggiori. È specialmente utile nei casi in cui bisogna togliere completamente uno o più tratti profondamente incisi in un campo ristretto. Il suo uso non è facile perchè si corre rischio di fare solchi nel rame, che è poi difficile far scomparire; ma se l'istrumento è bene affilato ed il colpo di mano è deciso e sicuro, il pericolo sarà di molto diminuito.

Si adopera nel senso del tratto da cancellare ed esso asporterà uno strato sottile di metallo, lasciando la superficie di taglio perfettamente levigata. Nel caso si dovesse raschiar molto ne risulterebbe una infossatura larga e pianeggiante nella lastra, che alla stampa in positivo risulterebbe poi una macchia grigia. Ad ovviare a questo inconveniente si segna sul verso della lastra con un compasso a punte ricurve il punto preciso dell'infossatura e poi con pochi colpi di martello ben applicati posteriormente, si riconduce il tutto sullo stesso piano.

Il brunitoio è un altro ottimo strumento per diminuire l'intensità dei toni troppo neri e stabilire quell'armonia di chiaro-scuro che è il merito principale di una buona acquaforte. Esso ha l'ufficio che è riservato alla gomma ed alla mollica di pane sulla carta.

Passandolo ben unto d'olio, con più o meno pressione, sull'inciso, schiaccia il rame molle e avvicina le labbra dell'intaglio di modo che alla stampa dà poi un tratto più fine. Può in certi casi riavvicinarli al punto da farle combaciare e allora il tratto scompare quasi. Bisogna aver cura di non fare dei solchi, il che succede assai facilmente.



ANNIBALE CARACCI (1560-1609) — *Il Cristo di Caprarola.*
(Acquaforte).

Cogli strumenti di cui ho parlato si può fare ogni ritocco o correzione. Non è vero che sul rame un errore sia incorreggibile : tutto si può correggere, modificare, perfezionare sempre.

In alcuni casi però, conviene ricorrere all'opera di specialisti; così, se vi fossero da spianare solchi troppo grandi e profondi, certo vi riuscirà meglio un buon operaio spianatore. Se il cielo, ad esempio, fosse riuscito, per un caso qualunque, guasto in molte parti, come succede alle volte, quando non troppo si è sgrassata la lastra prima di verniciarla; e fosse troppo lungo e difficile ricondurlo alla prima purezza; allora si affidi il rame ad un pulitore che rispetterà tutti i contorni degli alberi e delle figure, ma asporterà colla spazzola della pulitrice meccanica una strato di metallo e restituirà la lastra pronta ad una nuova incisione in quelle parti che si erano guastate.

Ma questi sono casi estremi, il pittore è probabile che non vi debba mai ricorrere, perchè incide per lo più a piatto, schizzi o disegni semplici la cui bellezza sta più nella nervosità del disegno, che non nella perfezione tecnica.

Ultimata la lastra, è pronta per la stampa — l'artista la esamini ben bene colla lente e quando è convinto che ogni cosa è riuscita perfettamente la lavi con un po' di trementina e la ponga sul piano caldo per riempirla d'inchiostro calcografico e stamparla. — Ma di ciò dirò più avanti. Ora discorrerò alcun poco dell'acquatinta e degli altri metodi da incidere il rame, che, a chi ne sappia bene usare, dànno risultati così belli e pregevoli sia isolatamente sia combinandoli insieme ne' vari modi che permettono la grande libertà dell'arte e il genio di chi opera.





L'ACQUATINTA.

UESTO processo d'incisione è quello che certamente dà i risultati più stupefacenti per la sua somiglianza coi disegni a carbone e le pitture. Non molti incisori di copie però l'usarono; o solo in parte ad ottenere alcune velature dai rami già altrimenti trattati. Ma invece gran copia di pittori crearono opere d'arte imperiture.

Consiste nell'adoperare piani e velature di chiaro-scuro più che non linee in varie guise incrociate.

Ad ottenere questo scopo si immaginarono dai diversi artisti i metodi più disparati e

anzi molti furono tenuti segreti dai loro inventori, persuasi che solo coi mezzi da loro ideati si potesse riuscire a cose buone, dimentichi che mai la tecnica fece l'opera d'arte, ma solo l'aiutò ad esprimersi con maggiore o minore fatica dell'artefice.

Dirò alcuni di questi processi, invitando gli artisti a cercarne dei nuovi se loro punge il desiderio di cose nuove od orgoglio di inventore — ma esortandoli a contentarsi di questi e a rivolgere i loro sforzi più al disegno, a rendere più misteriosi e suggestivi gli effetti della luce e dell'ombra, più vasto il concetto chiuso nel rettangolo di rame, che non a perseguire con lunga fatica piccioli risultati strappati ad una maniera che nessuno abbia usato ancora.

Un primo metodo di ottenere dei piani di tinta consiste nel lasciare l'acido in debole soluzione agire su spazi di rame nudo — ecco come si procede.

Verniciata la lastra come per l'acquaforte, vi si fa il calco del disegno, quindi si intaglia la vernice specialmente nei contorni con una punta non acuminata in modo da non intaccare il rame. Quindi si immerge nel bagno

solito per pochi minuti: ciò fatto, si toglie, si lava, si asciuga e se ne toglie la vernice — resterà allora sul lucido del rame nettamente disegnato il soggetto da incidere. Allora colla vernice liquida a pennello, si coprono con molta cura, segnando i contorni, gli spazi che devono restare assolutamente bianchi. Quando la vernice è bene asciutta s'immerge nuovamente nel bagno, tutta la superficie del rame verrà allora uniformemente intaccata; si formeranno numerose bollicine che faranno spiccare il disegno di un tono verde chiaro sulle parti verniciate che si conservano del colore scuro della vernice. Può accadere che non si vedano le bollicine formarsi uniformemente e ciò è allora dovuto a che il rame è in qualche punto un po' grasso e ancora protetto da un sottilissimo strato di vernice non ben tolta; converrà perciò, tolta la prima vernice, prima di coprire i bianchi puri soffregarlo con uno straccio intinto in alcune goccie di acido solforico diluito, e con un po' di tripoli; questa pratica è meglio seguirla sempre, perchè assicura una granitura uniforme.

Passati due o tre minuti a osservare il fenomeno delle bollicine, che è inutile di stac-

care colle barbe della penna, si toglie la lastra, si lava, si asciuga, si copre ciò che deve restare in mezza tinta, e si rimette a bagno, sempre per pochi minuti, si ritoglie e si rifà l'operazione. Si possono così ottenere tre o quattro graduazioni differenti, deboli, ma di una granitura finissima e uguale, che dà alla stampa dei grigi bellissimi.

Serve questo metodo generalmente per cominciare l'acquatinta o per stabilire nelle piastre incise all'acquaforte delle velature che fondendo tra di loro i tratti rendano più gradevoli i passaggi da un tono all'altro di chiaroscuro. Questo metodo fu chiamato *Lavis,* dal suo inventore Giovanni Adamo Schweikard di Norimberga (1750); fu molto in voga in tutta la seconda metà del 1700 ed adoperato da tutti i pittori per la meravigliosa fedeltà con cui si possono riprodurre i disegni ad acquerello a sepia. La stampa di Bossi che qui riproduco, è appunto ottenuta così.

Si può però usare un altro metodo che dà gli stessi risultati ed è più sbrigativo. Sulla piastra, ottenuto il disegno come ho già detto per mezzo dell'azione dell'acido, e ben lavata e sgrassata, con un sottile pennello imbevuto

d'olio d'oliva si coprono quegli spazi di lastra che si vogliono in mezza tinta, poi con un soffietto di quelli che si usano a polverizzare le polveri insetticide, si soffia sulla lastra dello zolfo in polvere finissima. Lo zolfo si attaccherà immediatamente all'olio e invece sulle altre parti nude ed asciutte della lastra non potrà aver presa alcuna e si soffierà via agevolmente. In pochi secondi se la lastra è stata ben pulita col metodo che ho già detto, se ne vedrà la superficie brillante divenire nera ed opaca. Ciò è dovuto alla rapida combinazione del rame con ogni granellino di zolfo, che genera un solfuro nero con svolgimento di acido solfidrico — ne avviene che sotto ogni granello di zolfo il rame decomponendosi lascierà un piccolo buco nel piano, che sarà facile svuotare asportando il solfuro con essenza di terebentina. I bucherellini essendo vicinissimi, formano la desiderata granitura.

Più si lascia lo zolfo agire e più i buchi si fanno profondi e la tinta si otterrà scura; ma il tempo che si deve lasciare non può esser precisato che dall'esperienza — provi l'artista e in breve apprenderà quali scuri si possono ottenere in determinati tempi.



BENIGNO BOSSI (n. 1757) — *Venere ed Amore.*
(Acquatinta ed acquaforte).
(Coll. Chiantore).

Si comprende facilmente che dopo avere lasciato agire alcuni minuti lo zolfo sulle parti che devono riuscire più nere, si coprono le mezze tinte e così via sino ai lumi che si lasciano scoperti.

Terminata l'operazione, con un po' d'essenza di terebentina a caldo, per far più in fretta, si pulisce ben bene la lastra e si stampa come le acqueforti nel modo che dirò più avanti. Il vantaggio di questo metodo sul precedente è di dare toni più scuri e di essere molto più rapido nella esecuzione; lo svantaggio è la possibilità di non avere una granitura uguale. Se durante tutte le manipolazioni si tiene il rame un po' caldo, si accelera di molto il processo. Si può anche, invece di soffiarvi sopra lo zolfo, farne prima una pastina con olio e poi distenderla col pennello. Ma le probabilità di una tinta non uguale aumentano e riesce più difficile che non col solo olio, coprire spazi piccolissimi o sottili tratti di lastra. Ma è utile invece in campi vasti, come, ad esempio, nei cieli, ove si possono ottenere larghe pennellate, che nella loro morbida irregolarità ricordano assai bene i colpi di pennello di una pittura ad olio.

Invece dello zolfo in polvere si può adoperare una miscela di fegato di zolfo e alcool e olio, secondo questa formula:

Acqua	gr.	50
Alcool	»	50
Fegato di zolfo . .	»	45
Olio di ricino . . .	»	15
Glicerina	»	10

Questa miscela dà ottimi risultati per la velocità e l'uniformità con cui intacca il rame; dopo si asporta il solfuro nero che si forma colla consueta terebentina.

Si può ancora dipingere realmente sulla lastra come si farebbe un acquarello, cominciando colle larghe pennellate delle ombre forti intingendo il pennello in una soluzione di argento nell'acido nitrico. — L'azione corrosiva di questo mordente è assai notevole, ma è un metodo che costa molto caro, sia per l'argento che si deposita subito sul rame e che si toglie con una spugna umida, sia per la gran quantità di pennelli che si consumano ove si adoperino pennelli comuni di martora o di vaio ne' tratti fini; ma si possono adoperare pennelli di vetro ed allora questi du-

rano sempre, però conviene notare che non facendo punta con questi ultimi, è difficile ottenere sottili lineette o coprire spazi piccolissimi.

Si può aggiungere a questa soluzione, per renderla meno liquida e farla rimanere più fissa sulla lastra, una soluzione densa di gomma arabica ed allora l'azione corrosiva ne è di molto diminuita. — Si usa qualche volta questo processo per qualche ritocco, raramente si usò a compiere intiere stampe.

Invece del mordente all'argento si usi anche direttamente l'acido nitrico nella consueta soluzione, e si possono ottenere assai buoni risultati, con una lunga pratica; difficilmente però ci si potrà togliere da quella certa mollezza e fluidità di contorno che se alcuna volta è bella ed utile cosa, spessò è di danno.

I toni che si ottengono nei metodi sopra citati non sono però mai troppo neri, l'effetto chiesto all'acquatinta è invece generalmente di violento chiaro-scuro, meno appariscente essendo l'eleganza del disegno, e non concesse tutte le risorse del tratto inciso.

Si sono perciò immaginati de' metodi per ottenere questo risultato, ed io ne dirò alcuni.

Preparato il disegno leggermente inciso all'acquaforte e ben pulita la lastra, si riscalda e ricopre di uno strato non troppo sottile di vernice composta secondo questa formola, in modo che lo spessore sia il più possibile uniforme.

Cera vergine . . .	gr.	30
Pece di Borgogna . .	»	15
Asfalto	»	6
Colofonia	»	30

Si prepara come tutte le altre vernici e si fa fondere sulla lastra attraverso un involto di seta, come al solito per l'acquaforte. Quindi si prende del sale da cucina ben secco, finissimamente polverizzato e mentre si tiene la lastra un po' calda perchè la vernice si mantenga liquida e trasparente, si polverizzerà sopra attraverso un setaccio onde ottenere una uniforme distribuzione del sale su tutte le parti della lastra. — Si vedranno piccoli grani bianchi discendere, pel loro peso, attraverso lo strato di vernice liquida e appoggiarsi alla superficie metallica; quando tutta la lastra è ricoperta per un certo spessore si soffia via leggermente l'eccesso di sale non

incorporato alla vernice, si lascia in caldo ancora un po', e quindi prima che si raffreddi del tutto, si pone delicatamente la lastra in una bacinella, e, piano piano, la si ricopre d'acqua pura per l'altezza di tre o quattro centimetri, facendo in modo che non vi cada direttamente sopra un getto d'acqua, che rovinerebbe ogni cosa. — Si vedrà allora il sale sciogliersi rapidamente, s'imprimerà un leggiero ondeggiamento alla bacinella, magari cambiando l'acqua, finchè tutto il sale sia scomparso; si comprende come allora lo strato protettore di vernice non sia più compatto, ma poroso e si lasci penetrare dall'acido in mille punti vicinissimi tra di loro.

Per ottenere allora l'incisione non si avrà altro a fare che ricoprire le parti che devono restar bianche con la solita vernice liquida a pennello e quindi immergere la lastra nella soluzione di acido nitrico; l'acido penetrerà nei forellini e in pochi minuti si formerà una granitura uniforme in tutto ciò che non è stato protetto dalla vernice a pennello; granitura tanto più uniforme e fissa quanto più il sale che si è polverizzato sopra sarà stato fine e ben spolverato.

Tolta dal bagno, si asciuga, si espone all'aria per qualche tempo e quando è ben secca si coprono con la vernice liquida toni di mezzatinta e s'immerge nuovamente; si continua così sino a che si siano ottenute tutte le graduazioni volute.

Questo metodo appare assai più lungo nella descrizione che non lo sia in pratica, perchè quando si ha pronto tutto l'occorrente, si impara prestissimo a far celeremente e bene; per ottenere il sale ben secco e polverizzato si può far crepitare quello comune su un fuoco vivo in una casseruola chiusa, così l'acqua di cristallizzazione nell'uscire violentemente dal cristallo lo frange in polvere minuta, che rimane ben secca.

Usarono alcuni incisori della sabbia silicea o della polvere di osso che poi si scioglieva nell'acido nitrico, ma ha l'inconveniente che dopo sciolta non lascia tutte le piccole camerette nella vernice ben vuote, ma invece piene dei residui insolubili. — Può però anche questa maniera dar buoni risultati, quando si vogliono ricercare effetti di graniture variate; la sabbia dà in generale camerette più grandi, e perciò più forte la granitura.

Un altro metodo che dà pure ottimi risultati consiste nel coprire il rame di una polvere finissima di una resina qualsiasi insolubile negli acidi.

Si ha così la possibilità di variare entro certi limiti la grandezza dei granuli che coprono la superficie da incidere e di ottenere per questo fatto graniture differenti, sì che possono rassomigliare ad una incisione a punti eseguita al bulino, o a un disegno a carbone, per le finezze delle sfumature.

È questo il metodo più in uso oggigiorno e vi si giunge per due vie diverse.

Ottenuto, come al solito, il disegno sul rame e magari le prime tinte, con l'aiuto dell'acquaforte su larghi piani scoperti, si pulisce ben bene la lastra e si pone sotto a un setaccio che contenga la resina di cui si vuol coprire la lastra; percotendo di piccoli colpi il setaccio, una fine polvere ne passerà di sotto e si depositerà sul rame.

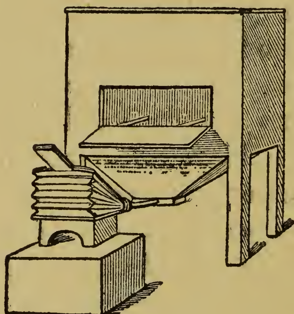
Si corre però rischio, agendo così, di non riuscire a far restare sulla lastra uno strato uniforme della polvere, oppure a lasciar sfuggire qualche grano più grande degli altri che sarebbe poi difficilissimo togliere e che pro-

durrebbe certamente una macchia. Si immaginò perciò questo mezzo assai ingegnoso: In una scatola di legno, proporzionata in larghezza alle lastre, ma assai alta, provvista di un piccolo tiretto alla sua base, come hanno le gabbie degli uccelli per poterle pulire, si mette la polvere di resina, si agita bene e si lascia qualche istante in riposo perchè i grani più grandi cadano al fondo.

Prestamente poi si estrae il tiretto, vi si pone la lastra colla parte da coprirsi rivolta in alto e si richiude senza scosse. — Ne avverrà che la polvere, che come nebbia invade la scatola, a poco a poco si depositerà, e coprirà di uno strato uniforme e regolarissimo il rame destinato ad accoglierla. — Dopo alcun tempo, quando si suppone il deposito avvenuto, si ritira la lastra e avendo ben cura di non toccarla colle dita e di proteggerla contro la polvere e i fili volanti, si riscalda posteriormente alcun poco alla fiamma a spirito o meglio ancora sul piano caldo. Bisogna aver molta cura nel riscaldarla di non elevare troppo la temperatura, acciocchè i grani fondendosi non si uniscano tra di loro, ma solo quel tanto che serve a fissarli sul rame.

Il disegno di cassetta per granare le lastre che qui riproduco è un po' più complicato.

Esso reca alla sua base un soffietto che serve a sollevare vortici di polvere resinosa nella cassetta — i grani grossi e l'eccesso di polvere subito ricadono nel fondo trapezoide



della cassetta, pronti, ad un nuovo colpo di soffietto a risollevarsi. Questo modello, assai ingegnoso, serve specialmente se si deve lavorare con lastre grandi per cui la cassetta deve avere dimensioni tali che riescirebbe malagevole scuoterla per sollevarvi la polvere resinosa.

Si possono adoperare a questo scopo quasi tutte le resine, avendo pensiero, nel riscaldarle,

alla loro temperatura di fusione, che deve essere appena raggiunta; così l'asfalto 100°, la colofonia 110°, la copale 250°, la gomma mastice 120° e così via. L'asfalto o bitume giudaico è la resina più comunemente adoperata. Si riconosce il punto di fusione dal colore che assume la superficie del rame al fuoco, e l'esperienza, in breve, anche qui farà dell'allievo un maestro.

Ottenuta una buona granulazione, si esamina colla lente per sincerarsene, pronti a rifarla per piccole imperfezioni che vi si scoprano; quindi si ricoprono i margini, la parte posteriore, i bianchi e le parti già abbastanza incise e si passa ai successivi bagni e ricoperture come ho già detto più sopra.

Un altro metodo ancora più rapido di coprire una superficie di uno strato granuloso, consiste nello sciogliere nell'alcool le resine che si sogliono adoperare e coprire con questa soluzione la lastra. — Bisogna che l'alcool sia almeno a 95° e di buona qualità; vi si lasciano allora le resine un giorno a sciogliersi tranquillamente, poi si agita e si decanta per toglierne le impurità, che nuocerebbero moltissimo al buon risultato. — Si versa l'alcool

così denso di resina sul rame posto su un piano, in modo da coprirlo tutto di uno strato sottile e uniforme. — Si evaporerà prontamente l'alcool lasciando sul rame la resina in sottili grani vicinissimi l'uno all'altro e assai uniformemente disposti.

Si noti che le diverse resine dànno graniture differenti; ben secca la lastra, si copre di vernice come al solito, sui bordi e si passa alle successive immersioni nei bagni acidi.

Ancora si può ottenere una bella ed elegante granitura sottoponendo una lastra verniciata col solito metodo, come per l'acquaforte, ad un foglio di carta vetrata, e passarla e ripassarla sotto il torchio, avendo cura di spostare ad ogni nuovo passaggio la carta vetrata. Si otterrà così una lastra che porta una vernice bucherellata più o meno finemente, secondo è, più o meno, fina la carta che si è usata. Si procede quindi alle successive immersioni e coperture come con tutti gli altri metodi, e si possono ottenere così degli effetti bellissimi di chiaro-scuro trasparenti e variati nella granitura, il che dà una particolare eleganza alla stampa.

Questi sono i metodi principali di incisione

ad acquatinta, dai quali si possono ottenere veramente dei risultati stupefacenti, tanto che quando comparvero le prime incisioni di S. B. Leprince che inventò e perfezionò moltissimo quest'arte, furono credute dei disegni a carbone, tanta ne era la somiglianza. — Un difetto però assai importante che si vuole rimproverare a queste opere è una certa qual mollezza di contorno che fa il soggetto un po' nebbioso e lanoso. — Si può però evitare questo risultato, non sempre piacevole, ritoccando ad acquaforte od anche colla punta secca i contorni, fermando in taluni punti con linee decise il finire delle ombre o la limitazione degli oggetti in taluni altri, e ove il colpo di pennello della vernice non giustamente segni una mossa di ombre su un campo chiaro, ammorbidirlo e fonderlo col paziente lavoro della punta.

Gli Inglesi, maestri nella mezzatinta, pure molto coltivarono questi metodi di cui ho discorso ora, non poche volte uno coll'altro combinando nella ricerca del meglio, sì che anche oggi sono le stampe inglesi assai pregiate e riesce molto difficile decifrare senza un esame attento, il processo di incisione, tanto sono l'uno coll'altro ben combinati.

Per evitare i distacchi bruschi di chiaro-scuro e rendere più armonioso tutto il lavoro, si usarono, dai varî incisori, mezzi diversi; così, ad esempio, con un pennello bagnato nella soluzione d'argento nell'acido nitrico, si possono ritoccare qua e là i contorni, mettere macchie scure o interi piani di ombra.

Si può fare un mordente secondo questa formola:

Cloruro di ammonio .	gr.	10
Cloruro di sodio . .	»	10
Carbonato di rame .	»	5

Si pestano e si mescolano ben bene le polveri, che si conserveranno al riparo dell'umidità in un vaso ben chiuso. Quando si voglia farne uso si fa una pastina con un po' di vecchio miele e si distende come un colore sulla lastra coperta dalla vernice granulare. Si ottengono così molte finezze e una grande varietà di chiaro-scuri, evitando i bagni.

Per imitare le pennellate di un quadro si tentò pure un ingegnoso processo, che in mani abili ed esperte dà risultati veramente belli.

Si copre la lastra con la solita vernice da acquafortista, quindi con un pennello poco in-

tinto nella essenza di terebentina, o nell'olio di garofano, si dipinge il soggetto con pochi colpi sicuri, senza ripassarvi sopra — dopo un po' la vernice dov'è stata data la pennellata rammollisce e si può attentamente togliere mediante un pannolino fino o un pennello asciutto. Se si adoperò coll'olio un pennello di setola non molto fino, di quelli che si usano per la pittura ad olio, resteranno messe a nudo sul rame tutte le pennellate colla loro forma caratteristica e la loro direzione e la traccia dei peli isolati. Asciugata la lastra si copre della polvere di resina col metodo della soluzione nell'alcool e si sottopone al bagno.

L'incisione e poi la copia stampata daranno l'impressione di una vera pittura monocroma. Certo a ottenere un buon risultato ci vuole molta pazienza e bisogna esercitarsi in molti tentativi, ma ci si riesce abbastanza presto e si possono trarne tavole bellissime.

Ho così indicato gran copia di metodi per ottenere l'acquatinta, certo più di quel che occorre al principiante e anche all'artista per fare opera d'arte, ma siccome il tentar cose diverse è piacevolissima cosa, così son certo che non pochi lettori proveranno a coprire i

loro rami di sottili granelli, o di sale, o di zolfo, o di quale altra sostanza la smania inventiva suggerisca il nome al ricercatore. Certo è però che se anche colla sola acquatinta si possono ottenere risultati piacevoli, molto migliori si otterranno fondendo, come ho già detto più sopra, i vari processi fra di loro per ottenere l'effetto desiderato. Si consultino perciò le stampe inglesi ed i ritratti specialmente, ove in diverse guise si trovano eseguiti i fondi, i panni o la figura.

Si ricordi ancora nell'operare che bisogna por molta attenzione ai bagni, il cui risultato è sempre più o meno incerto anche quando si ha già acquistata una certa pratica, e i danni che ne possono venire per improvvise rotture della vernice protettiva o per guasti accidentali sono difficili a ritoccarsi. Un buono istrumento per il ritocco è la rotella granita o *roulette* dei Francesi, che si compone di una rotella di duro acciaio finemente granita, movibile attorno di un asse centrale in modo da poterla far correre sul rame con leggiera pressione, così da granirlo dove è liscio, o da aumentare la granitura ove ha già subìto l'azione dell'acido. Si trovano in commercio rotelle di

varie graniture secondo il lavoro che si deve fare, ma di ciò dirò fra poco con maggior ampiezza.

In quanto al bagno che si usa per l'acquatinta conviene sempre che sia assai più debole che non quello dell'acquaforte, le coperture e resine granuleggiate essendo molto meno resistenti che non la copertura solidissima della solita vernice da acquaforte. Il mordente olandese è da preferirsi all'acido nitrico.





LA MONOTIPIA.

REDO utile spender qui poche parole a spiegare questo processo tanto semplice, che se dà, come dice la parola, una sola copia, può però darla splendida.

Consiste nel prendere una lastra di rame lucido, dipingervi sopra coll'inchiostro calcografico e passarla sotto al torchio — si otterrà così la stampa del disegno eseguito e la lastra ritornata pulita, sì che converrà per ottenere un'altra copia ridipingere il rame.

Si può arrivare a ciò per due vie: o coprendo interamente la lastra di nero e toglervi con l'aiuto di uno straccio, del dito, di un ba-

stoncello o di quale altro strumento si voglia, le luci; o cominciando a mettere le mezzetinte e poi man mano gli scuri più forti.

Bisogna aver cura di non mettere spessore d'inchiostro oltre il bisogno, perchè altrimenti la pressione del rullo lo schiaccerebbe sulla carta e ne risulterebbe una macchia invece di una forma, ma ci si devè mantenere nei limiti del solo necessario, e ciò insegnerà la pratica.

Il soverchio spessore di vernice può anche essere asportato appoggiandovi sopra un cartone e premendolo leggermente. E con questo metodo si possono ottenere svariatissimi effetti, ma sopratutto serve assai bene per i forti contrasti di chiaro-scuro, ed è in questo la sua maggior bellezza. I bianchi si possono trar purissimi lucidando il rame, si possono ottenere linee, sfregature, reticolati sottili, tutto quanto si cerca, ma una volta sola, in una sola copia, che servirà poi ottimamente per esser riprodotta con metodi fotomeccanici. Provi il ricercatore questo metodo, lo studi e ne trarrà effetti assai eleganti.



LA MEZZATINTA.

UESTA maniera di trar stampe dal rame, chiamata dai Francesi *manière noire,* fu inventanta da Luigi Siegen in Germania circa il 1611.

Non fu lui però a portare quest'arte a grande altezza, e neppure i suoi compatrioti, ma solo più tardi in Inghilterra per opera di MacArdell e dei suoi seguaci si ottenne una estrema finitezza nelle tinte, una bella armonia di chiaro-scuro e una certa morbidezza di modellatura, che mal consente l'opera del bulino. MacArdell stampò il *Mugnaio, La famiglia di Rubens* e alcune altre incisioni, nelle quali si

osserva ancora quel non so che di sporco o di molle nei contorni, che scomparve poi coi perfezionamenti introdotti da Green Dixon ed Earlon, quest'ultimo insuperato maestro, noto specialmente per le sue stampe di fiori e frutta, « L'accademia del nudo », « Bersabea e Agrippina », e per il numero grandissimo di composizioni da lui incise.

Ecco in che consiste il processo :

Si prepara una lastra di rame in modo che se si stampasse, ne risulterebbe sul foglio una tinta nera uniforme, quindi si raschia o si schiaccia col brunitoio la granitura nei campi che devono rimanere bianchi e si ottiene così per differenze di chiaro-scuro il disegno desiderato. — I rami già preparati si trovano in commercio, ma si possono preparare, o sottoponendo la lastra coperta d'una vernice all'acquatinta al bagno di acido nitrico per alcun tempo in modo da averla tutta intaccata o almeno il solo campo centrale dove si deve eseguire il lavoro, coprendo, a ciò ottenere, il margine con vernice a pennello, oppure anche con un mezzo meccanico, che è quello di cui si servirono moltissimi incisori. Si tratta di coprire tutta la superficie di una fine grani-

tura e si adopererà perciò uno strumento che i Francesi chiamarono *berceau,* formato d'una specie di mezzaluna di acciaio fissa a un manico di legno che invece di avere la lama tagliente porta incisa una serie di dentellature prolungantisi in piccoli solchi dagli spigoli taglienti, radialmente alla curva dell'istrumento. Lo si impugna e lo si fa correre sul rame in modo da segnare su di esso una serie di linee parallele che si intersecheranno con altrettanti piccoli solchi posti verticalmente a quelli, e due altre serie condotte secondo le due diagonali. Compiuta questa prima operazione si avrà fatto un così detto *giro,* ma prima che la piastra sia pronta al lavoro occorrono quindici o venti giri. Conviene por mente a risparmiare i margini, chè ci vorrebbe poi troppa fatica a spianare col raschietto e il brunitoio. Questo mezzo però richiede molto lavoro ed è caduto in disuso, massime dopo i grandi progressi delle arti meccaniche, che permettono di ottenere le lastre già preparate ad un prezzo discreto.

La lastra si lavora a nudo, è facile fare il calco del disegno sulla fine granitura; quindi si comincia, come si farebbe un disegno col



I. R. SMITH (1752-1812) — *Ritratto.*

(Maniera nera). *(Coll. Vesme).*

gessetto su carta tinta, a segnare per larghe masse tutto ciò che non deve restare assolutamente nell'ombra; quindi man man raschiando o solo schiacciando col brunitoio si discende ai particolari, ricordandosi sempre che non conviene affrettarsi a tirar fuori i chiari puri, per la difficoltà che vi è poi a correggerli nel caso vi fosse qualche lieve errore. Bisogna invece agire sempre come se si facesse una pittura o un disegno a chiaro-scuro, ed è molto utile, per ottenere un risultato buono, fare un esercizio di disegni su carta tinta col gessetto. A mezzo del lavoro si stampa una copia per vedere ben chiaramente dove occorrono ulteriori lumi o velature. Si dia inchiostro tratto tratto al rame, che entrando e rendendo nere le parti ancora granite fa chiaramente scorgere il lavoro già compiuto. Il difetto principale di questi lavori è la difficoltà che si incontra nell'ottenere una certa fermezza di disegno nelle masse e contorni; ciò non toglie che con molta pratica e abilità si possa riuscire anche a fare pregevoli ritratti e opere assai ben condotte. Withe e Smith nel seicento si distinsero nell'incider figure e ritratti con notevole precisione. Si suole rimproverare a questo metodo

di incisione di non sopportare molte tirature, perchè il rame presto si consuma, l'inchiostro si impasta e conviene ritoccare la lastra colla rotella dentata. Però, siccome può sopportare anche duecento e più tirature e generalmente non si usa che pei lavori di carattere puramente artistico ed in suo vantaggio ha la molta speditezza con cui si può eseguire, è anche oggi in uso.

Noto ancora come per stamparle occorre vi sia un abile operaio o meglio l'artista stesso, perchè i bianchi essendo i più incavati, ne viene perciò difficile la pulitura e non facilmente si ottengono puri e brillanti. Si riconoscono queste stampe, dalle comuni acquetinte pei neri profondi e vellutati che le sono proprii, per la grande fusione delle masse che non ammettono nessun contorno duro e per un sottile reticolato visibile anche ad occhio nudo e che tradisce l'uso del *berceau*. La stampa che qui riproduco è un mirabile ritratto di Smith.



LA PUNTA SECCA.

PER quanto questo genere d'intagliare il rame non faccia parte dei metodi all'acqua forte, pure io ne parlerò qui invece che non trattando del bulino, perchè essendo assai usato dai pittori e dagli incisori solo in quanto serve a qualche rifinitura di fondi o a qualche lieve ritocco, non appartiene soltanto a quel gruppo dei mezzi che servono a riprodurre l'opera d'arte in altro modo già eseguita.

Si usa in questa maniera d'incidere una punta di acciaio durissimo a vertice conico, acuminata così da tagliare facilmente il molle

rame. Rassomiglia ad una punta ad acquaforte, ma assai più breve, per poter esercitare una maggior pressione colla mano, più dura e affilata in modo diverso, vale a dire, tagliente.

Il manico è più forte e un po' più grande di quello delle punte all'acquaforte per poterlo bene impugnare; può essere in legno od avorio, e sarà meglio.

Si disegna sul rame nudo e si ottengono tratti di una estrema finezza; a destra e sinistra dei quali rimane una sbavatura di rame che bisogna togliere accuratamente come si fa nei tratti tagliati dal bulino, a meno che non si vogliano ottenere dei neri profondi e vellutati, allora si lascia la sbavatura e si osserva che riesca il più regolare possibile. La punta secca è preferita nei motivi in cui ha principal giuoco la bellezza del disegno, la eleganza delle linee, più che non la potenza del chiaro-scuro. Rembrandt la usò moltissimo con i risultati che tal uomo avrebbe potuto trarre da qualsiasi metodo, ma dopo di lui pochi ne fecero uno studio approfondito o un largo uso, se si toglie Giacomo Filippo Le Bas, parigino, che sulla metà del 700, con infinita grazia e tutto l'acuto spirito del suo

secolo adoperò questo strumento a compiere, ed anche ad eseguire, varie delle sue composizioni, ma i suoi allievi stessi l'usarono per poco tempo. Oggi però talun artista, anche da noi in Italia, cerca nuovamente le sottili figurazioni vanescenti sugli sfondi chiari, che in modo così elegante, sa render la punta secca. Non si può dire che si debba usare la punta sul rame come una penna sulla carta, perchè naturalmente dovendosi intaccare il metallo non si può avere egual libertà di movimento; invece i tratti procedono sempre per serie più o meno parallele e in curve poco chiuse. Questa schiavitù della punta al rame, fa sì che il disegno risulta qui un poco squadrato e di effetto assai elegante. Bisogna nell'incidere aver cura di tenere la punta perpendicolare al piano della lastra; in caso diverso il tratto riuscirebbe tagliato diagonalmente, e sotto la forte pressione si rinchiuderebbe come le pagine di un libro.

Se ne possono stampar poche copie, massimamente se si sono lasciate sbavature. Acciaiando però la lastra, naturalmente si può avere una maggior tiratura.



L'INCISIONE IMITANTE LA MATITA.

U l'incisore François che fin dal 1740 ebbe pensiero di trovare un metodo di incisione sul rame tale, che le stampe ottenute col suo processo fossero simili ai disegni fatti colla matita o colla sanguigna, ed il gessetto su carta tinta. Scrive lui stesso che consumò molti anni in tentativi che, se davano qualche risultato, erano però a prezzo di fatiche non ricompensate dal risultato.

J'espère allier cette dernière manière de graver avec celle qui imite le crayon rouge,

en réunissant la planche du crayon rouge à celle du crayon noir et blanc afin de donner au public des planches qui imitent les trois crayons..... Mais je reconnais que cette gravure demande des soins qui ne sont pas dignes des grands artistes.

A questo suo sogno riuscì in modo soddisfacente non lui stesso, ma più specialmente l'incisore Demarteau, con due strumenti diversi. Uno è una specie di bulino che invece di avere la punta acuta, è largo sulla sommità ed il margine è dentellato di ineguali dentellature; intagliando la vernice di una piastra coperta, come per l'acquaforte, invece di ottenere una linea sola e retta, si ottiene una serie di piccoli tratti, a volte interrotti o incompleti, più o meno ravvicinati, che imitano abbastanza bene il tratto della matita grassa su una carta granita.

La *roulette* o *rotella* dentata di cui ho già parlato, è il secondo di questi strumenti; è una rotellina d'acciaio durissimo dello spessore di un millimetro, che sul suo margine porta incisa una serie di linee e di grani intersecantisi; è fissata ad un asse centrale, ribattuto perchè non ne possa uscire, e movibile



Disegno di FRANCESCO BOUCHER (1703-1770)
inciso da DEMARTEAU nella maniera imitante la matita.

(Coll. Chiantore).

intorno ad esso. Un manico qualunque poi porta l'asse metallico.

Si fa correre sulla vernice in modo che le graniture penetrano in essa e scoprono la superficie del rame in tanti punti più o meno distanti o ravvicinati. Con questi due strumenti si riesce assai bene ad imitare tutte le imperfezioni del disegno a matita, si immerge poi nel bagno acido, e si procede con successive coperture, come per l'acquaforte.

Si usò stampare con inchiostro rosso, così da imitare la sanguigna, e il risultato dà veramente l'illusione di un disegno eseguito a mano.

Si è pure tentato di fare tre piastre diverse stampando su l'una i tratti neri o grigi, su l'altra i rossi e sull'altra i bianchi, ben inteso adoperando carta tinta, perchè questi ultimi potessero bene apparire. Ma questo è un lavoro di risultato incerto e assai lungo.

Un altro metodo ingegnosissimo, molto in uso in Inghilterra, consiste nel verniciare una lastra, invece che con vernice comune, con vernice a cui si sia aggiunto un terzo o un quarto, secondo la stagione, di grasso, così da ren-

derla molto più molle. Una volta coperta ben bene e affumicata si eseguisce il disegno su un foglio di carta di china o di carta sottilissima, più larga della lastra di qualche centimetro, si bagna nell'acqua e con destrezza si applica sulla parte verniciata in modo che non vi restino pieghe di sorta; si ripiegano i margini sotto il metallo e si lascia asciugare. Quando è ben secco si ripassa su tutto il disegno con una matita di maggiore o minore durezza, secondo la consistenza della vernice, e il tratto che si vuole ottenere. Non conviene ripassare sui tratti già disegnati, ma eseguire il tutto con mano franca, leggera o pesante, secondo il caso, ma sempre a tratti bene decisi, senza esitazioni. — Non appoggiare il polso sulla lastra mentre si fa il disegno, ma tenerlo sollevato mediante un appoggio qualsiasi. Ciò fatto, si toglie con cura la carta e si vedrà che in ogni luogo ove è passata la matita la vernice si è staccata dal rame per aderire alla carta lasciando un solco più o meno netto sulla lastra. Si fanno i ritocchi che consiglia un attento esame alla lente, e si passa ai bagni col solito metodo. Si ottengono così delle linee granite che rassomigliano molto ai tratti di matita.

Adoperando questo mezzo a circondare di esatti contorni le masse dell'acquatinta, si ottengono assai belli risultati, come pure usandolo semplicemente a sè, specialmente per disegni di paese in cui la linea ha importanza particolare. Non certo al primo tentativo si riuscirà bene, ma provando e riprovando si arriverà facilmente a ottenere buoni rami.

Conviene notare che il bagno in cui si immerge la lastra così incisa deve essere debolissimo, altrimenti la vernice molle non resiste all'azione di acidi forti, di modo che i tempi di immersione variano moltissimo e si giunge fino a dover lasciare immersa la lastra per 10 o 15 ore. Sempre però bisogna sorvegliarla tratto tratto nella tema che qualche pezzo di venice si stacchi. Naturalmente, adoperando soluzioni acide così deboli, è assolutamente inutile, anzi, sarebbe nocivo per la vernice accarezzare la lastra colla penna.

Questo metodo offre però alcuni inconvenienti : l'impossibilità pressapoco assoluta di ritoccare il rame dopo la corrosione, e la monotonia che ha poi il lavoro, non ostante l'abilità dell'artista. Félicien Rops propone perciò

un suo metodo col quale ha ottenuto stampe mirabili. Ed ecco come c'insegna ad operare.

Si fanno fondere insieme tre parti di vernice comune in pallottole ed una parte di sego o di grasso; la quantità del sego deve variare secondo la stagione, in inverno un po' di più, e in estate un po' meno; ottenuta una nuova pallottola con questa miscela si involge come al solito in un pezzo di seta e si vernicia la lastra assai più larga del disegno da incidere, e si affumica, se si desidera veder meglio il lavoro, ma se ne può fare a meno; bisogna evitare di toccare in qualunque modo la lastra così verniciata, perchè la vernice è così molle anche raffreddata, che ogni impronta risulterebbe poi nella stampa positiva.

Si tagliano poi, della grandezza del disegno, alcuni fogli di carta sottilissima e di grana differente; per esempio, la carta da fiori può fornirne un tipo. Quindi su un foglio di carta da calco si traccia il disegno con una matita leggera, e sui lati di questa carta che deve, una volta messa sulla cera, corrispondere al margine libero della lastra, si tracciano degli schizzi che serviranno più tardi come punti di confronto. Si posa in seguito delica-

tamente questa carta sulla vernice e si fissa in alto, incollandone il bordo sotto la lastra. I bordi laterali e l'inferiore saranno mantenuti a posto con pallottoline di cera. Si disegnano poi colla matita le parti delicate che si dovranno incidere e con una punta da calco si ripasseranno gli schizzi laterali. — La punta produce attraverso la carta sulla vernice molle un segno ben netto; allora si staccano le palline di cera, si rovescia la carta senza staccarla dal margine superiore e si passa sopra gli schizzi laterali con un pennello imbevuto di acido nitrico a 30°, avendo cura di non toccare l'incisione.

Questi schizzi si incidono subito sul rame, sotto l'azione dell'acido forte. Si leva allora l'eccedenza dell'acido con un foglio di carta asciugante, si mette qualche goccia d'acqua per neutralizzare l'azione dell'acido, si asciuga e si lascia seccare. Quindi con un po' d'olio d'oliva e terebentina si puliscono i margini, rispettando il campo che deve essere inciso e si scoprono così gli schizzi nitidamente segnati sul metallo. Si prende allora la carta velina che ha la grana più fina, si pone sul rame, si ricopre il tutto colla carta da calco

che reca il primo disegno e si fissa colla pallina di cera in modo che i disegni laterali corrispondano esattamente coll'inciso scoperto sottostante: così si è certi che il disegno, e quel poco che è già stato tracciato, sono esattamente sovrapposti. — Si continua il disegno con un lapis un po' più duro e il lavoro della matita si trasmette attraverso le due carte, segnando le parti del disegno che devono esser trattate un po' meno finemente.

Così si ripete l'operazione cambiando tre o quattro carte e disegnando progressivamente i tratti proporzionati alla granitura delle carte.

Ultimato il disegno si toglie il tutto, si coprono i margini con vernice a pennello e si mette in bagno in acido debolissimo e preferibilmente nel mordente olandese allungato. Naturalmente il tempo d'immersione dev'essere assai prolungato e la sola pratica lo può indicare.

Tolta la lastra dal bagno si pulisce e se ne stampa una prova, che generalmente riesce incompleta in qualche parte.

Si ricopre la lastra di vernice molle; lavati i margini e rimessa a posto la prima carta

da calco colla quale si è fatto il disegno, si completa e ritocca secondo il necessario.

Se si è sciupata la prima carta vegetale, recante il disegno, si può stamparne una copia su carta vegetale e applicar quella al rovescio sul rame, così si potrà sovrapporre esattamente e ultimare il lavoro su quella.

Questo il processo di Rops, col quale egli ottenne risultati bellissimi. Appare assai più lungo a descriversi che a fare e si può tentare con successo.

Non conviene ritoccare le lastre colla punta e col bulino, il che toglierebbe il carattere alla stampa; tutt'al più potrà servire la *roulette* o qualche pennellata di un mordente qualunque per abbassare qualche tono. Ma conviene nel ritocco essere assai parco, piuttosto ricoprire il rame e ricominciare l'opera.





CENNO SULL'INCISIONE AL BULINO.

Ho parlato sin'ora del metodo di intagliare il rame sia cogli acidi sia con strumenti diversi, nel senso che è utile al pittore per formare col disegno inciso la folla di figure ideali che più atte ad essere tradotte e fissate così, non lo sarebbero, o non perfettamente, se fossero tentate con altri mezzi per altre vie. È questa una grande via d'Arte che se può stare da sola, dovrebbe da ogni artefice ingegnoso essere studiata e coltivata a lumeggiare più ampiamente il suo pensiero, a rendere più completa la traduzione che egli dà della vita universa.

Ora mi pare opportuno parlare alcun poco di questi altri metodi d'intagliare più umili nel concetto informatore, meno orgogliosi nel vagheggiare mete lontane, ma assai più difficili ad apprendersi praticamente che non l'acquaforte o l'acquatinta, e che costarono a uomini d'ingegno lunghi anni di lavoro costante per conseguire il risultato di riprodurre in molte copie di un solo colore ciò che un altro uomo aveva, in unico esemplare, animato della vita di mille luci diverse. Intendo dire dell'incisione al bulino sul rame, sull'acciaio, e dell'intaglio in legno, primo incunabolo della bellezza d'incidere.

Se nell'acquaforte è possibile a chi sa disegnare, riuscire a buon risultato, anche senza consiglio di maestro, non è così nell'incisione al bulino in cui l'aiuto e la guida di un esperto nell'arte sono quasi indispensabili. Si opera sul rame nudo; dunque occorre non solo essere un disegnatore per sapere disegnare il quadro che si riproduce, inquantochè ci si potrebbe servire di fotografie esattissime come si possono oggi fare, o anche farsi eseguire il disegno da altri; ma conviene bene conoscere il chiaro-scuro, divinarne i misteri, i metodi



MARCANTONIO RAIMONDI (1488-1530).
L'uomo dalle due tube.
(Bulino).
(Coll. R. Pinacoteca di Torino).

di renderlo completamente, come pure i mezzi ingegnosi di rendere le diversità di chiaro-scuro prodotte dalla varia natura dei colori. Sicchè alcune volte sarà necessario tenere chiari alcuni bianchi in ombra, o basse di tono, macchie rosse o azzurre in piena luce. — Riprodurre col solo tratto incrociato, diversi modi di ricevere e riflettere la luce delle superfici colorate diversamente e trattare in modo diverso gli oggetti secondo la loro composizione — le stoffe, ad esempio, si devono vedere non solo nella forma, ma nel tratto molle e ondeggiante; così i terreni nudi e accidentati, i metalli e le sculture terse e lucenti vogliono modi dissimili di interpretazione. Ed è perciò che, se è vero, come da molti è creduto, il bulino esser solo un mestiere e non un'arte, non è men vero che chi solo apprende il mestiere non potrà mai fare una bella incisione, e se lunghi e pazienti studi devono condurre l'artefice alla voluta perfezione di tratto, un elemento più oscuro, meno definibile, posto o no dalla natura nel cuore di taluni, forma l'artista.

Il bulino è istrumento assai semplice, ne ho già parlato discorrendo dell'acquaforte; ma sarà util cosa dirne ancora qualche parola.

Non deve il bulino contenere ferro, ma essere di acciaio puro, grigio cenere, ed avere il taglio rettangolare od ovale o romboidale in modo di tracciare diverse grandezze e profondità diverse secondo le abitudini di chi lo adopra e l'uso che se ne deve fare. Così la punta rettangolare serve a tratti poco profondi e larghi. Quella romboidale secondo la forma del rombo più o meno allungato, dai tratti fini e profondi, serve in ispecial modo per le linee diritte. Se è quadrata invece serve bene per le curve, come è pure indicatissimo per le curve il bulino a punta ovalare, per quanto abbia l'inconveniente di presentare eccessiva fragilità od essere pieghevole.

L'arrotarlo è la prima cosa che deve apprendere chi si dedica a quell'arte; è necessario sapere arrotare molto bene il proprio strumento, altrimenti il tratto prodotto da una punta che taglia male, è faticoso, incerto, e pare un graffio. Si osservi che le pareti laterali che concorrono a formare l'angolo tagliente, devono essere ben piane, e l'angolo più o meno acuto secondo il desiderio, ma esatto. Si ripassino sulla pietra a olio tenendo piatto colle due mani l'istrumento e

facendolo correre dall'avanti all'indietro, poi da destra a sinistra, fino ad ottenere un angolo perfetto. Se il bulino fosse di acciaio troppo duro e si frangesse facilmente, per raddolcirlo si fa scaldare sopra un carbone acceso o alla fiamma a spirito finchè diventa giallo, quindi si tuffa nell'olio. Si può anche farlo arroventare su una candela e quando è giallo infiggerlo nella cera, così si stempra e si ritempra riuscendo meno fragile. Se invece però fosse molle e si spuntasse senza rompersi, allora non c'è rimedio e bisogna sceglierne un altro. Il manico del bulino è corto, a forma di fungo come indica la figura e serve ad appoggiarsi nel cavo della mano mentre l'indice è appoggiato sulla lama e le altre dita poste lateralmente in modo che nessuna resti sotto tra la lama e il rame il che impedirebbe di far camminare liberamente l'istrumento. Bisogna che sia tenuto ben a piatto così da poterlo far correre parallelamente al piano della lastra, in caso contrario penetrerebbe troppo e incapperebbe, producendo un tratto non regolare. Per i primi esercizi si ponga una lastra su un cuscino di cuoio non molto soffice, e si faccia colla mano sinistra muovere, mentre la destra

guida il bulino sulla sua superficie. Il principiante deve esercitarsi a fare molti tratti paralleli, prima diritti poi curvi, cercando di scostarli e di restringerli regolarmente; quindi copiare i frammenti di incisioni di uomini che raggiunsero con tali mezzi il sommo dell'arte: Goltius, Lucas, Morghen, Porporati, ecc., cercando di imitare le curve ardite e le facili delle ondulazioni dei muscoli, delle pieghe delle stoffe o le blande curve delle nubi e dei paesi lontani.

Il tratto intagliato, rimangono all'uno ed all'altro lato di esso due sbavature di rame che conviene accuratamente togliere con un raschiatoio, facendo attenzione a non guastare anche di poco la superficie pulita del rame se non si vuole incorrere nel pericolo di avere poi macchie.

Quando il principiante è discretamente sicuro di saper condurre il suo bulino press'a poco dove vuole, tenti pure l'incisione in rame, cercando con tutte le ingegnosità di cui è capace di giovarsi dei mezzi che il suo genio e l'arte posson consigliargli per rendergli facile l'opera.

È buona cosa che facilita di molto il lavoro prepararsi il rame all'acquaforte. Si vernici la

lastra e disegnandovi colla punta i contorni degli oggetti e le ombre principali nell'ordine e nella forma in cui dovranno poi risultare. Quindi immersa per pochi minuti nell'acido in modo che ogni cosa vi resti poco, ma ben chiaramente incisa. Si toglie la vernice, si mette un po' di nero da stampa per annerire i tratti e renderli più visibili e si cominci la paziente opera. S'abbia cura nel tracciare i contorni, di non farli troppo rudi e segnati. Le curve che seguono le forme — più chiuse o più aperte secondo la maggiore o minore prominenza degli oggetti da rappresentare — devono sempre essere naturali, più forti e segnate nel centro delle masse e più leggere sui contorni per non dare quella impressione sgradevole e secca di tante masse di tonalità diversa poste una vicina all'altra come un antico mosaico. Conviene — specialmente nelle ombre — rientrare negli intagli già fatti; allora lo si faccia con un bulino a losanga fortemente allungata e tagliando in senso contrario al primo intaglio perchè guadagna così il lavoro in nettezza e precisione. Bisogna studiare bene la forma del soggetto da incidere, dovendo nel primo taglio tracciare le masse sì



ENRICO ALDEGREVER (n. 1502, allievo di DÜRER).

Adamo ed Eva.

(Bulino). *(Coll. Gariazzo).*

da spiegarne il più possibile la forma. E poi coi tagli successivi incrociantisi e coi punti interposti, cercarne tutte le finezze e i misteri di chiaro-scuro.

Nel trattare i terreni converrà usare di tratti profondi non perfettamente dritti, ma ondulati, interrotti, aspri talvolta con tagli minori formanti losanghe allungate, per diminuire il più possibile i bianchi tra un tratto e l'altro. Nelle masse d'ombra-portata di ciuffi di foglie o simili faranno assai bell'effetto i tratti irregolari purchè profondi, che diano toni molto neri. Le parti architettoniche risulteranno meglio se si segneranno i tratti secondo la direzione dei raggi prospettici; così nelle masse quadrate viste di fronte la direzione verticale e orizzontale sono indicatissime, e formano incrociandosi, quadrati esatti o rettangoli; se invece si incide un partito architettonico in prospettiva i tratti devono concorrere all'orizzonte secondo insegnano le regole. Nelle colonne è da preferirsi il tratto verticale per la maggiore importanza che ha la lunghezza sulla larghezza ed anche perchè volendo seguire le leggi della prospettiva per segnare la curvatura, si sarebbe costretti segnar

tratti di opposta curvatura alle due estremità della colonna e tratti orizzontali a mezzo, il che è cosa sgradevole.

Così nei tronchi è bene che i tratti seguano la fibra colle sue ondulazioni nel senso verticale. I fondi di paese siano perduti senza contorno ben definito, trattati con una o due serie di tratti disponendo le incrociature a losanghe allungate che meglio sono proprie a rendere la leggerezza e quasi la trasparenza degli oggetti, mentre l'incrociatura quadrata è propria delle masse oscure ed opache. Si abbia cura, seguendo l'esempio mirabile delle stampe di Audran, di disporre dei piani d'ombra piatti segnando contorni e non facendo lavori proprî a dare l'impressione di rotondità perchè a una gran distanza, così gli oggetti prominenti, come i piani appaiono tutti confusi dal vapore azzurrino e sullo stesso piano.

Lo stesso Audran c'insegna a far più serrati e più fini i tratti man mano che si allontanano. Altri però usarono diversamente pure ottenendo buoni risultati, cosicchè non si può consigliare più l'uno che l'altro metodo; le onde del mare converrà che siano segnate da un tratto che segue il movimento dell'acqua, per

quanto non rare volte è utile incrociare il primo tratto con qualche linea secondaria come si può vedere in alcune stampe di Balechou e di Voollet. Per i fondi di paese serve ottimamente l'acquaforte e anche se dopo si ritocca a bulino è cosa assai convenevole l'avanzare il più possibile il lavoro colla punta.

Non pochi incisori si servirono molto dell'acquaforte anche per le grandi masse di alberi e le masse chiuse da contorni capricciosi che assai meglio si possono così rendere.

Nei panni è pure questo metodo usato massimamente per segnare i broccati a grossi fiori e ricami d'oro, che hanno ombre fortissime, irregolari, ondulate bizzarramente secondo le pieghe della stoffa. Dirò anzi che nel trattare i panni vi è una massima libertà: dalle poche linee parallele esatte che segnano le pieghe dei vestitini di cartapecora di cui Alberto Dürer vestiva i suoi fantocci, dalle gotiche pieghe di Aldegrever all'infinita morbidezza del classico Morghen vi è tutta una gradazione immensa di metodi e di scuole diverse.

Così pure nel trattar la figura potranno le stampe di Agostino Caracci parerci non rispon-

dere al vero per la particolar durezza, dovuta ai tratti paralleli, al contorno, segnati secondo la lunghezza del muscolo a indicare le ombre; e potrà taluno molto preferire i fini lavori dei settecentisti, in cui è cercata la morbidezza ed il contorno saviamente fuso col fondo. Ma nessuno potrà negare che pure il metodo degli antichi aveva non pochi pregi, primo fra gli altri quello di fare mirabilmente spiccare la purezza e la eleganza del concorso.

L'opposto di questa eccessiva secchezza di contorno lo vediamo in quegli altri abilissimi maneggiatori del bulino, come Pontius, Bolswert, La Belle, Wostermann, che usarono del bulino come di una punta, con stupefacente libertà di tratto, ricavandone effetti bellissimi. Ma allora, ci si chiede, per quale ragione non si userebbe della sola acquaforte, e per quale inutile pompa di abilità tecnica si tenta d'arrivare ad un limite cui è più facile giungere per altra strada? Se questi artisti crearono opere somme, non sono però da imitarsi, come non è mai da imitare colui che trovò una via troppo personale che se serve a lui, non può essere utile ad alcun altro. — Si può anche trattare un soggetto con una sola serie

di tagli, e fu Claudio Mellan, incisore francese del XV secolo, che elevò a grande onore e a somma perfezione questo sistema. — Si ammira di lui una testa di Cristo, grande al vero, incisa con un solo tratto che partendo dalla punta del naso, gira e rigira in una spirale interminabile avvicinandosi e scostandosi secondo lo vogliono le necessità delle ombre o della luce. — È questo un giuoco d'abilità portentosa in cui sarebbe doloroso vedersi ora consumare un bel talento d'artista piuttosto che non in ricerche d'altra natura. — Ma senza giungere a queste estremità si può intagliare una figura con tanti tratti aventi in generale una direzione orizzontale, ma piegati, e più o meno contorti a seguire le diverse modellature, e più o meno ravvicinati al solito per fare gli scuri o chiari. E quando è necessario, in alcuni luoghi, incrociarli con un'altra serie — conviene che i secondi siano meno forti dei primi, ed i terzi, se occorressero, meno forti dei secondi. — La direzione delle incrociature, come ho già detto, dipende e dall'oggetto da rappresentarsi e dalle simpatie dell'incisore: Edelink e Nanteuil preferirono l'incrociatura quadrata; Jacque Frey, Vagner,

Bartolozzi e molti altri lasciarono mirabili esempî di incrociature a losanga.

Usarono pure taluni, allo scopo di fondere maggiormente insieme i varî tratti, frammischiarvi dei punti. E questi si possono porre al centro d'ogni quadrato o losanga, disposti con simmetria, come insegnava M. Cochin, oppure anche, secondo ci ha lasciato qualche esempio, Gérard Audran, disseminare i punti senza regola, più ravvicinati nelle ombre, o più discosti nei chiari; fatti i più scuri all'acqua forte, gli altri al bulino o alla punta secca.

Questo sistema fa sì che i tratti bianchi rimasti tra un tratto e l'altro siano meno visibili, anche se i tratti sono un po' discosti, cosa che si può pure evitare serrando maggiormente i tagli e facendoli meno forti, come hanno fatto Hollard e Sampeleu, preludiando così alla maniera di S. F. Lebas: questi, adoperando e facendo adoperare dai suoi allievi la punta secca, ottenne dei chiari tenuissimi senza ricorrere al mezzo quasi generalmente usato, di allargare le distanze dei tratti nei lumi e nelle tonalità deboli.

L'uso della punta secca è consigliabilissimo

appunto nel trattare i fondi lontani di paese, in cui gli strati d'aria interposta, rendono vanescenti gli oggetti e come diafani, nelle tenui sfumature dell'azzurro. Se si prendono a considerare invece le stampe di Annibale Carracci, di Goltius, di Muller, si vedranno le nubi chiuse da un rigido contorno, dure e gonfie come palloni, nulla aventi in sè della loro vaporosità caratteristica. Noi moderni amiamo ora ristudiare quelle prime stampe e ricercare quelle ingenuità e quelle imperfezioni che sono parte della loro bellezza e che rendono lo spirito dei primi artefici. Queste forme ritornano di moda ora come reazione a tanti anni di verismo e di faticosa ricerca, di fedele riproduzione; i mezzi meccanici permettendoci di raggiungere finalmente siffatto ideale tanto cercato, noi ci rivolgiamo nuovamente verso quelle traduzioni della natura, serrate dalle regole di uno stile e vibranti di sentimento più che non di realtà.

Però in tutti questi casi ove si vuole dare interpretazione al vero, piuttosto che renderlo fedelmente con una imitazione pura, meglio serve l'acquaforte e tutti gli altri metodi di incisione. — Il bulino sia riservato al gran



MARTINO SCHONGAUER (1420-1488) — *Maria nel cortile.*

(Bulino).

genere classico, alla copia precisa, fedele, ed accurata della natura. Le piccole foglie, i massi, i grani di sabbia, le barbe fluenti, il nitore delle carni, lo splendore dei metalli, le mollezze dei drappi, le rugosità dei tronchi annosi, il brillare delle gemme, le profondità dei cieli siano resi al bulino in tutta la loro semplice e cruda verità, nella sola verità. — A cercare le luci strane, le significazioni interiori, gli scatti nervosi, a trasfondere il proprio spirito sul rame assai meglio serve la libera punta dell'acquafortista, ed il voler con l'una imitare l'altra è cosa vana, a cui, purtroppo, si sono sbizzarriti non pochi artisti, più preoccupati di stupire colla propria abilità, che non di cercar forme di eterna bellezza.

Questo dico, così per l'incisione di paese, come pel quadro storico e per il ritratto; in quest'ultimo però il bulino può sortire assai bell'effetto, essendo un genere d'incisione in cui ha somma importanza il particolare: l'incisore di storie può lasciar da parte molte piccole cose che non solo sono inutili, ma a volta a volta noiose; invece al ritrattista conviene, con sapiente bulino, ricercare le

mezze tinte più tenui, digradarle saggiamente verso le ombre forti e verso le luci assolute che sole saranno conservate bianche. — Per avvicinarsi insensibilmente ai punti luminosi, si possono eseguire le mezze tinte con punti allungati, posti in modo alternato. Serve questo genere di punti ad unire meglio le masse diverse di chiaro-scuro, e bisogna ben osservare di non interromperli tutti allo stesso limite, perchè allora essendo separati dalla serie seguente, da un piccolissimo spazio bianco, ne risulterebbe una linea più chiara che nuocerebbe non poco all'effetto : se invece entrano uno nell'altro come le dita delle mani, il danno resta evitato.

Molti usarono però maggior libertà e fecero stampe bellissime ; Bolswert, Wosterman, Ponius hanno riprodotto non pochi ritratti di Rubens, riportando il rame tutta la vivacità e il genio del grande maestro, tanto che nel considerare quelle stampe non ci vien fatto di pensare all'incisione com'è eseguita ; e quando poi la si osserva, ci pare che costoro abbiano non poche volte dimenticato ogni regola ; meglio studiandole però si vedrà che le regole e i metodi sono piuttosto mascherati dalla

somma abilità che non dimenticati. — La principal bellezza di queste stampe si è l'illusione che ci dànno del quadro e della maniera del maestro. — Anticamente non si conosceva il segreto di render sul rame oltre al soggetto anche la tecnica del dipintore, e si deve a Rubens che sorvegliando e dirigendo gli allievi che incidevano sotto la sua scuola, insegnò loro non solo a intagliare al bulino, ma anche, si può dire, a dipingere con esso.

Nel ritratto non conviene mai cominciare dalle carni, ma il pratico abbozzerà prima il fondo, poi le stoffe, i metalli, le piume, i gioielli. Quanto, insomma, è di contorno, per scendere poi man mano alle ombre forti del viso e quindi alle mezze tinte. Ciò si fa perchè se le carni, naturalmente più fini, fossero già incise, nel lavorare sulle altre parti e col passarvi su la mano, e raschiando, e appoggiando su il manico del bulino, si consumerebbero e ne risulterebbero le prime copie già *stanche* più che non dopo centinaia di tirature. — Dirò ancora che in generale conviene tracciare i tratti più o meno distanti secondo la grandezza del rame, nella stessa guisa che una

grande tela, non si dipinge come una miniatura, ma con pennelli grandi a grandi masse. Però anche questa regola subisce eccezioni e noi vediamo non poche incisioni di tele di Van Dyck e di Rubens di grandi proporzioni, riprodotte con intagli finissimi e ravvicinatissimi, mentre Callot, Le Clerc, ed altri, nel trattare rami assai piccoli usarono tratti notevolmente discosti.

È ben vero però che quest'ultima maniera ben serviva a Callot e ai suoi seguaci, perchè essi amavano sul rame più lo spirito animatore che non la fedeltà riproduttiva e volentieri preferivano al bulino la punta.

Di tutto quanto ho detto qui sopra appare chiaro che se è bene seguire qualche regola o qualche via già battuta da uomini di chiaro valore che siano giunti con quelle a far opere belle, anche qui è permesso tracciare nella storia nuovi solchi e tentare strade non tentate ancora, che tutte, col lavoro e l'intelligenza, conducono a bene. — Infatti se si pongono a paragone le piume del ritratto di Luigi XVI, inciso da Bervic, con quelle del ritratto del principe di Beauharnais, inciso da Longhi, si vedrà con quanta differenza di me-

todo si sia raggiunta da questi due la perfezione; differenze che stanno nei limiti della perfezione tecnica del tratto intagliato in uno o in un altro modo; ma ove si estendesse la considerazione anche agli antichi, potremmo facilmente osservare come nella *Trasfigurazione* di Cornelio Cort, nella *Strage degli innocenti* di Raimondi, nella *Abigail* di Beatriced, o di qualche altro incisore contemporaneo a questi, la mancanza del senso del colorito e la somiglianza del tratto nel riprodurre quadri di artisti diversi, pongano queste pur bellissime e ricercatissime stampe in un campo di bellezze diverse ad una distanza enorme dai lavori di Edelinch, di Bartolozzi, di Wille, e di Longhi, in cui per una sapiente tecnica e l'accordo mirabile del chiaro-scuro finissimo, che dinota il lungo studio del valore tonale dei colori, è chiusa nei limiti del bianco e nero tutta la sinfonia che l'artista creò sulla tela o sul muro. Il *Cenacolo* di Leonardo, inciso da Morghen, è capolavoro del genere. — Studiate le stampe degli incisori e degli altri maestri, tentati i rami con la punta sottile, sagacemente, pazientemente, guardando la natura, provi ora l'artista moderno di far ri-



Autoritratto di Filippo di Champaigne di Bruxelles
(1668 — inciso da GERARD EDELINCK nel 1676).
(Bulino).

nascere questa bella arte decaduta da cinquant'anni per l'insorgere improvviso della fotografia e delle macchine riproduttive, e se non allo scopo di copiare le opere d'altri, che oramai sarebbe inutile, almeno per farne delle proprie, ritemprandosi nello studio e nell'amore dei primi maestri, ritornando all'antico.





L'INCISIONE A SOLI PUNTI.

NEL capitolo precedente ho già parlato di punti posti fra i tratti per moderare la vivacità de' bianchi che maggiormente si farebbe visibile tra due neri, o posti sul confine delle luci a ottenere un più dolce digradare verso le mezzetinte e le ombre. Alcuni incisori però non si contentarono di usare dei punti a compimento di opere intagliate secondo altre regole, ma fecero intere stampe in cui la linea essendo evitata, viene sostituita da serie di punti più o meno ravvicinati, secondo vuole il giuoco della luce e dell'ombra.

Cominciò ad apparire nel diciassettesimo secolo questo modo di incidere per opera di Giovanni Morin, morto verso il 1660 e di Giovanni Boulanger, suo coetaneo, che, con una serie di punti irregolarmente disposti e fatti all'acquaforte, fecero ritratti assai pregiati. Più tardi Giovanni Lutma di Amsterdam inventò l'*opus mallei,* incisione fatta a punti con un cesello a martellate. Ma per quanto abilmente trattate, queste stampe avevano sempre qualche cosa di molle e di bambaginoso. Fu nel diciottesimo secolo che gli Inglesi ne usarono con maggior sapienza, ottenendo stampe pregiatissime.

Non si può a meno di notare però che, non ostante tutti gli sforzi d'abilità che può fare un esperto, queste stampe sempre hanno una certa mollezza inevitabile e facili sono gli errori del chiaro-scuro. Nelle luci il lavoro si presenta di maggior difficoltà per la estrema finezza che devono avere i punti. A ciò conseguire, usarono molti la punta secca ed altri il bulino, impugnato in modo da lasciare volta in alto la costa tagliente della lama; con un particolare movimento di leva e di rotazione, s'impedisce all'istrumento di correre e



GIACOMO CALLOT — *L'albero degli impiccati.*

(Coll. Gariazzo).

di tracciare la linea; egli così incaverà un punto assai regolare e profondo. La sbavatura notevole di rame che vi si forma attorno, in questo genere di lavoro, impedisce il riavvicinare troppo i punti, ma con il raschiatoio si toglie la sbavatura e si mettono altri punti intermedî e si continua così sino ad ottenere la voluta vicinanza, essendo che le ombre più o meno forti sono date specialmente dalla maggiore o minore quantità e vicinanza dei punti.

Quando la lastra è un po' stanca o che ci si accorge dopo una prima prova che alcune parti mancano di forza, si può aumentare la profondità dei punti riverniciando col rullo o col tampone e mettendo a bagno, come una acquaforte qualsiasi, per quel tempo che si crede necessario.

Non vi sono regole speciali per disporre i punti, solo è utile conservare un certo ordine per evitare di aggrupparne troppi in alcuni luoghi e pochi in altri, e far così macchie sgradevoli.

Non è d'altra parte metodo consigliabile; lungo è il lavoro, piccolo e incerto sempre il risultato.

È stato di moda un tempo, perchè ogni cosa nuova gode per alcun tempo gli onori della fama; ma non si possono citare opere veramente superiori ottenute così, ma piuttosto opere di grazia e di bellezza.

Sono pregiate ora le stampe tirate a colori che incisero Bartolozzi e Porporati e tutta la loro scuola.





INCISIONE IN ACCIAIO.

Il modo d'intagliare l'acciaio parve una grande invenzione in sul principio del secolo scorso, quando comparve in Inghilterra, e fu stimata cosa assai importante, perchè evitava gli inconvenienti del rame, che dopo un certo numero di tirature diveniva inservibile per la sua mollezza.

L'acciaio invece permetteva un numero infinito di tirature sempre mantenendosi fresca la lastra. Però, dopo la scoperta dei processi galvano-plastici che permettono di conseguire lo stesso risultato senza dover ricorrere alle lastre d'acciaio che pretendono manipolazioni

speciali e lunghe, cadde completamente la nuova scoperta dopo breve vita.

Cadde come un'arte pura, ma ne rimase una applicazione ancora in uso e vi sono, specialmente in Inghilterra e in America, delle scuole fiorentissime. Voglio dire dell'incisione dell'acciaio, applicata a riprodurre i biglietti di banca e i francobolli, per cui, occorrendo milioni di copie, è assolutamente necessario avere lastre che resistano indefinitamente. Ma queste cose hanno per l'incisore-pittore ben poco interesse.

Per semplice curiosità del lettore ne dirò alcuna cosa, nel caso che egli volesse provare ad incidere qualche lastra per amore delle cose che non sono più.

Prima cosa conviene decarbonizzare e rendere più molle la superficie delle lastre da usare, e ciò si ottiene sottoponendo alla temperatura immediatamente inferiore a quella di fusione, la lastra circondata di pezzi di ferro e di carbonato di calcio in polvere; quindi si spiana e si pulisce come una lastra di rame. È questa operazione difficile, ed è meglio cercare le lastre di acciaio inglese già addolcite e pulite pronte al lavoro; si prepara ge-

neralmente e si può anche ultimare all'acquaforte, ricoprendola perciò di vernice come al solito e intagliando quella.

I bagni pretendono cure speciali e non serve più la semplice diluizione di acido nitrico nell'acqua. Eccone qui alcune formule inventate da vari incisori:

Nitrato di rame cristallizzato .	gr.	8
Acqua distillata	»	620
Acido nitrico puro . .		poche gocce.

Bisogna coprire poco la lastra per poter osservare bene il processo di erosione, che è abbastanza rapido, sì che bastano due minuti d'immersione per tratti leggeri. In una diecina di minuti però scompare completamente l'energia del bagno e conviene rinnovare la dose.

L'incisore Turell consigliò la formula seguente.

Acido acetico concentrato	gr.	80
Alcool assoluto . . .	»	20
Acido nitrico	»	20

Agitare ben bene e poi versare sulla lastra, ove agisce con molta violenza, in un quarto d'ora, incavando profondamente. — Per pro-



ALBERTO DÜRER (1514) — *Il suonatore di zampogna.*
(Bulino).

teggere tutti i tratti che devono restar più deboli, si adoperi dell'asfalto sciolto nella terebentina, od anche la solita vernice a pennello.

Altra formula è:

Allume	gr.	6
Sublimato corrosivo .	»	4
Acqua distillata . .	»	400

Un'altra che ebbe voga col nome di Glifogene, ha una formula assai più complicata e venne vantata come di effetto meraviglioso.

Essa si compone:

Acetato d'argento .	gr.	4
Alcool rettificato .	»	250
Acido nitrico . . .	»	130
Eter nitroso . . .	»	30
Acido ossalico . .	»	2
Acqua distillata . .	»	250

Conviene preparare questo liquido man mano che se ne ha bisogno, perchè subisce delle modificazioni alla luce. Ha azione assai attiva e forma durante l'erosione un precipitato denso, che conviene togliere accuratamente ogni volta si toglie la lastra dal bagno.

Lavorando coll'acciaio è buona cosa ultimare nel giorno l'incisione cominciata al mattino;

altrimenti durante la notte i tagli freschi si arrugginiscono facilmente e si correrebbe rischio di compromettere non poco il risultato finale. I ritocchi al bulino o alla punta secca ed anche l'intera esecuzione del lavoro con questi strumenti si fa come sul rame, notando solo però che l'acciaio è molto più duro e che gli istrumenti si spuntano più facilmente e son più restii ad obbedire alla mano dell'artefice.

D'altra parte il solo vantaggio di adoperare questo metallo essendo quello di ottenere un numero indefinito di tirature, e questo vantaggio potendosi conseguire, fino a un certo punto, per altra via, è inutile affaticarsi a voler rinnovellare cose morte che non hanno ragione alcuna di rinascere.





L'ACCIAIATURA.

LTIMATO l'intaglio del rame con uno qualunque dei metodi sopra descritti, la lastra è pronta per essere stampata; anzi è conveniente trarne alcune prove onde poter esaminare con cura sul positivo i difetti che si potrebbero correggere con gli opportuni ritocchi. Sono queste le copie cosiddette *avanti lettera,* vale a dire stampate prima che siasi scritto nella parte inferiore il titolo dell'opera o le firme degli autori, od anche, come usavasi un tempo, le dediche pompose agli illustri personaggi di cui si traeva l'effigie o a cui si porgeva omaggio dall'umile artefice.

Sono queste copie *avanti lettera* molto ricercate dai collezionisti amanti molto più della cosa rara che non della bellezza, in quanto che, specialmente con alcune maniere di incidere, sono assai migliori le prove ottenute dal rame già *avviato*, che non da quello ancor non privo di certe asprezze inevitabili nelle prime tirature.

Aggiungasi poi che è facile agli speculatori lo stampare prove *avanti lettera* anche con rami vecchi, che non solo hanno molto bene incise le lettere, ma anche già consumata la figurazione, per il molto uso.

Se si continuasse però a stampare sul rame nudo, dopo due o trecento tirature, per la fortissima pressione del torchio calcografico, i tratti più fini si schiaccierebbero e ne risulterebbe una tinta sporca in luogo di tante lineette, e magari delle macchie. Trattandosi di incisioni di carattere puramente artistico, come gli schizzi, le piccole opere eseguite originalmente dai pittori, che non devono servire a lunghe tirature, è inutile l'acciaiatura, chè due o trecento copie sono sufficienti, anzi gli artisti non ne stampano mai tante, e molti, ad aumentare il prezzo dell'opera loro, guastano la lastra dopo un numero limitatissimo, e stam-

pano una copia colla lastra rovinata, che sia a testimoniare che oltre quella non si potè più stampare nulla.

Ma trattandosi di rami che devono servire ad illustrare libri o a riprodurre quadri o altre simili cose, di cui occorre grande quantità di copie, si ideò, dopo la scoperta dei processi galvano-plastici, di precipitare sul rame uno strato di metallo più duro, e si scelsero il ferro ed il cobalto.

A torto perciò si dice *acciaiatura,* non essendo possibile precipitare dell'acciaio sul rame per mezzo dell'elettricità, chè l'acciaio è solo una modificazione del ferro, che si ottiene metallurgicamente, non elettricamente. Ne venne questo nome dall'aver osservato la estrema durezza del ferro così precipitato, durezza che rende le lastre passibili di una tiratura di migliaia di copie, sempre risultando queste fresche e nitide.

Per ottenere ciò si prepara una soluzione di solfato di ferro nell'acqua, secondo questa formula:

Solfato ferro ammoniacale	gr.	100
Cloruro di ammonio . .	»	50
Acqua	»	1000

La lastra si pulisce ben bene lavandola dal grasso con della benzina e colla potassa caustica, e ancora con uno straccio imbevuto in poche goccie di acido solforico diluito. Quindi si immerge nel bagno unendola al catodo o polo negativo, mentre al polo positivo si applica una lastra di ferro che si scioglierà quando passi la corrente.

Si ottiene rapidamente così un deposito di ferro lucido, simile all'argento, durissimo. È questo il processo Meidinger, ed è quello che dà i migliori risultati.

Un altro metodo è di sciogliere in 8 litri d'acqua 8 chilogrammi di carbonato d'ammonio; quindi all'anodo di una batteria voltaica si pone una larga lastra di ferro e al catodo il rame da acciaiare ben pulito con potassa caustica. Bisogna tratto tratto ripulire il ferro al catodo, e così pure soffregare togliendo dal bagno il rame per rimetterlo subito finchè il ferro precipitato abbia il voluto spessore.

Non è utile nelle lastre che portano una incisione molto fina lasciare depositare molto ferro, perchè si corre rischio di riempire qualche tratto. Un sottil velo è sufficiente, tanto più che, quando si sarà consumato, lo

si toglie completamente, lavando la superficie con acido solforico diluito e se ne rifà un altro. L'inconveniente della possibile ruggine si può evitare coprendo i rami, invece che di ferro, di uno strato di cobalto che è ancor più duro, non si ossida e si conserva lungamente. Costa però assai di più. Si può ottenere col bagno seguente :

Cloruro di cobalto	. .	gr.	120
Cloruro d'ammonio	. .	»	50
Acqua	. . . . .	»	2300

Al catodo si mette il rame, all'anodo un pezzo di carbone di storta o una lamiera di cobalto e si fa passare la corrente.

Questi che ho esposti in modo sommario sono i metodi di acciaiatura, che però, al giorno d'oggi, pochi artisti eseguiscono nei loro studî a causa delle noie che procurano le pile per facili ossidazioni dei serrafili o dei contatti metallici, che vanno tenuti con molta cura, e per i gas che si svolgono usando pile Bunsen o Daniell. È molto più semplice ed anche abbastanza economico farsi acciaiare le lastre dagli stabilimenti appositi, che avendo tutto il necessario impianto pos-



CLAUDIO GELLÉE (Le Lorrain) (1600-1682) — *Il disegnatore.*

(Esemplare raro). *(Acquaforte).* *(Coll. Chiantore).*

sono far ciò molto meglio. Però chi voglia farlo da sè, potrà, colla pratica, imparare e semplificare il più possibile i mezzi ed anche ottenere assai buoni risultati. Consiglio di non operare in luogo chiuso, ma sopra una terrazza, in modo che i vapori che si sviluppano dalle batterie voltaiche non abbiano ad essere respirati, con gravi inconvenienti della salute, o di adoperare la corrente che si usa per la illuminazione.

Delle altre applicazioni dell'elettricità alla incisione, che non sono troppo facilmente attuabili, pretendendo un piccolo impianto o pratiche faticose e appartenenti più alle vie dell'industria che non dell'arte, non è il caso qui di parlarne.





PROCESSO POSITIVO. IL TORCHIO CALCOGRAFICO E LA STAMPA.

GENERALMENTE, e molto a torto, questa parte importante della riuscita dell'incisione è affidata all'operaio che riempie le lastre d'inchiostro, le passa sotto il torchio e appende poi i fogli umidetti ad asciugare. Ho detto molto a torto, perchè tra le copie ottenute da un operaio anche abile e quelle ottenute dall'artista vi è differenza grandissima specialmente se si tratta di acquaforti di pittori, non di opere di bulino o di riproduzioni. Viene questo risultato diverso dal fatto che l'artista nello stampare le copie le modifica,

durante il periodo stesso della stampa, aumentando qualche ombra con una velatura di più sul rame o togliendo qualche lustro, o alleggerendo qualche mezza tinta che gli parve nell'ultima copia un po' troppo forte. Vengono così le acqueforti non più fredde, ed identiche una all'altra, cogli stessi errori e le stesse virtù; ma ogni esemplare ha valore di un'opera a sè, ove, colle impronte del dito nervoso, colle macchie, talvolta dimenticate, coi cieli profondati, tratti con sottili ingegnosità della materia inerte, o colle rinforzate ombre di un panno, resta un po' del genio, dello spirito dell'autore.

Stampate da chi le ha incise, le copie si animano, escono più calde e più vive, perciò io esorto ogni incisore artista a procurarsi un piccolo torchio e con affettuosa fatica, a un tranquillo lume, la sera stampi i suoi rami che tutto il giorno tentò colla punta sottile e cogli acidi arguti.

L'invenzione del torchio si deve a Martino Schoen, primo fra gli incisori tedeschi, che lo ideò, modificando il torchio tipografico che allora era già assai in uso. Naturalmente il torchio primitivo era assai rozzo e con grande

lentezza si stampavano, molte volte imperfette, le copie di rami incisi di uomini famosi. — Presto però si modificò ancora e si venne al torchio d'oggi, semplice e ingegnoso, che dal rame trae le minime finezze.

Un rullo di metallo è premuto da due viti poste sugli estremi del suo asse contro una piattaforma capace di correr su due rotaie durante la rotazione del rullo, od anche più comunemente su un altro rullo, ed allora vi è interposta una larga e forte lastra di zinco o di legno perfettamente spianata : un sistema di ingranaggio facilita la rotazione del rullo, a muovere il quale occorrerebbe un troppo grande sforzo per la pressione che gli si può far subire mediante le viti : così lo schema del torchio. Ne' piccoli torchi da studio che si usano per prove di limitata dimensione, mancano anche gli ingranaggi, ed allora lo sforzo che si deve fare è un po' maggiore. Attorno al rullo si usa avvolgere due o tre fascie di feltro, così da costituire una specie di cuscino, dello spessore di due centimetri e anche più, in modo che per la enorme pressione si modella quasi sulla irregolarità della lastra che gli è sottoposta e fa entrare la carta

posta fra l'una e l'altro, e resa morbida dall'umidità, in tutti i tagli del rame che contengono inchiostro.

È indispensabile allo stampatore avere i seguenti utensili:

1° Una cassetta di ferro, quadrata, dell'altezza di venti centimetri e lunga sessanta, con ampî buchi aperti ai fianchi, onde possa l'aria circolare; serve ad accendervi una fiamma a gas o un fornelletto a carbone internamente, in modo che il piano superficiale venga riscaldato alla temperatura di circa 100°.

2° Un tampone o due, in pelle, di grandezza proporzionata alle lastre che generalmente si stampano; in generale, largo poco più di un grosso pugno, con un manico per poterlo afferrare.

3° Quattro o cinque batuffoli di garza, larghi come una mano, avvolti in garza a similianza dei tamponi.

4° Un batuffolo o due di mussola o stoffa più morbida e un po' pelosa, avvolti come quelli di garza e dell'istessa grandezza.

5° Una scodella con l'inchiostro preparato, del colore che si deve usare.

6° Una bottiglia con essenza di terebentina e petrolio, per la pulitura delle lastre.

7° Una soluzione di potassa caustica per sgrassare, e un po' di bianco di Spagna per pulire i margini e togliere dei lustri sulla prova già carica d'inchiostro.

L'inchiostro di stampa si prepara facendo bollire in una pentola chiusa dell'olio di noce per circa due ore. Conviene far ciò in un luogo ampio o aperto per premunirsi contro i possibili accidenti.

Dopo questo tempo si toglie dal fuoco, si scopre e si appicca fuoco al miscuglio, e si lascia così bruciare l'olio per circa una mezz'ora o più, secondo la quantità d'olio e secondo che si vuole ottenere una vernice più o meno forte. Quindi si spegne, mettendo sopra, con l'aiuto di un bastone, il coperchio coperto di stracci bagnati.

Spento che sia, lo si smuove, lo si agita ben bene, lo si rinchiude e si mette al fuoco meno vivo per altre tre ore. Ciò fatto, la vernice è pronta; ha, fredda, una consistenza un po' glutinosa e si tende in fili; vi si aggiunge allora del nero d'avorio finissimo, o del nero di Francoforte che è migliore, in quantità tale da ottenere una pasta densa e omogenea dopo averlo ben macinato. Si può, invece di nero,

mettere altri colori collo stesso metodo, e si ottengono allora gli inchiostri colorati. Alcuni stampatori usano, dopo la cottura dell'olio, aggiungervi trementina e litargirio per renderlo un po' meno grasso, ma non è indispensabile.

L'artista però farà bene a comperare gli inchiostri già preparati, senza incorrere in tutte le faticose noie della fabbricazione di tali ingredienti.

Ecco ora come si procede per stampare una copia.

Acceso il gas o il carbone sotto il piano riscaldabile, vi si pone sopra la lastra di rame chè si riscaldi alcun poco, e si lava con trementina o petrolio e si asciuga. Quindi si dispone un po' d'inchiostro sulla sua superficie in varî mucchietti per facilitare la copertura completa, che si ottiene col tampone di pelle con replicati colpi, imprimendovi mosse ondulatorie così da costringere l'inchiostro ad entrare in ogni intaglio profondo o finissimo che sia. — La lastra diviene tutta nera, bisogna pulirla togliendovi l'eccesso d'inchiostro. Per far ciò si prende colla mano larga posteriormente per i margini, se la dimensione lo permette e si soffrega con il tampone di garza.



PIRANESI — *Ruina nella campagna di Roma.*
(Acquaforte). *(Coll. Chiantore).*

Ho già detto che di questi batuffoli o tamponi di garza è utile averne parecchi, perchè così si toglie con uno il grosso dell'inchiostro e man mano, cogli altri più puliti, i residui. La garza, per la sua speciale tessitura, presenta sempre una superficie abbastanza rigida ed elastica al tempo stesso, che passata sul rame asporta l'inchiostro che si trova sulla superficie, ma non disturba quello che è entrato negli intagli. Quando si è ben pulita colla garza si ripassa ancora col palmo della mano, e colla punta del dito e un po' di bianco di Spagna, si soffrega in quei punti ove si vuole un bianco puro, togliendo dal rame ogni traccia di nero.

È buona cosa lasciare sempre una sottile velatura sulla lastra, perchè ammorbidisce i tratti e si distende come una mezzatinta leggerissima ad ammorbidire tutto il quadro, diminuendo le asprezze dei chiaro-scuri. — Si può pure lasciare la velatura in certe parti, come, ad esempio, sui primi piani, o lasciare un po' velata tutta la lastra e poi pulire ben bene ciò che si vuole puro; oppure pulire la lastra, quindi con il batuffolo di mussolo, soffregare e battere leggeri colpi sulle parti che

si vogliono velare. Il mussolo, per la morbidezza del suo tessuto, entra un pochino negli incavi, ne trae un po' d'inchiostro e lo deposita a fianco delle linee, rendendo così nella copia positiva i neri più forti e un po' velati.

In breve l'artista impara a riempire assai bene i suoi rami e a velarli più o meno secondo il desiderio. — Per questa ragione è assai preferibile stampare da sè le proprie copie invece di affidarle all'operaio che riempie e pulisce le lastre meccanicamente, bene se si vuole, ma lasciandole prive di quel soffio d'Arte che vi sa imprimere l'incisore.

Quando si è certi che la lastra è ben coperta, e non si vede alcun tratto vuoto, facil cosa a riconoscersi, spiccando il disegno sul fondo rosso del rame, si mette sul piano scorrevole del torchio, vi si pone sopra il foglio di carta umida, avendo cura, per mezzo di punti di *repere* già posti prima, che il disegno cada in mezzo alla carta, e quindi si dà la spinta alla ruota in modo che foglio e lastra passino sotto la forte pressione del cilindro di ferro avvolto dalle sue fascie. Con cura, prendendola pei margini, quando è uscita dall'altra parte, si solleva la stampa e si asciuga sotto dei cartoni sottoposti ad un peso.

Per inumidire la carta conviene la sera innanzi soffregarla ben bene con una spugna umida e poi porre i fogli, così leggermente inzuppati, sotto un non grande peso; prima di porre il foglio sotto il torchio si strofina con una spazzola dalla parte che deve ricevere la stampa in modo da sollevarvi un pochino il pelo. Quest'operazione fa sì che la carta riceve più facilmente l'inchiostro.

Ogni carta può servire : la carta bianca forte senza colla, un po' spessa, come la carta Watman, è quella che dà miglior risultato. Si può mettere pure sulla lastra un sottil foglio di carta di China, leggermente impastata, della grandezza esatta dell'incisione, quindi la carta bianca consueta; la pressione incollerà fortemente le due carte e si avrà una stampa a fondo leggeremente colorato, con i margini bianchi di effetto bellissimo, od anche al contrario adoperando carta tinta si avranno i margini scuri e il fondo della stampa bianco.

Gli inconvenienti che possono sorgere durante le operazioni della stampa al torchio sono di varia natura e conducono sempre l'artista a stancarsi di stampare perchè non sa trovare le cause ed ovviarle.

La copia può riuscire debole, e ciò può dipendere da vari fattori. La poca pressione è in generale il più importante. Nei torchi cosidetti a stella, cioè senza ingranaggio, è certamente più difficile e più faticoso ottenere una forte pressione; ma però vi si può giungere sia colle viti di pressione che avvicinano i due rulli metallici, sia coll'aggiungere spessori di cartone sotto la lastra che sta posata sul piano scorrevole. Certamente, quando la pressione è alta, mentre nei torchi ad ingranaggio e volante non se ne accorge, nei torchi a stella si deve impiegare una molto maggior fatica.

Le stampe possono poi anche riuscire deboli in causa delle flanelle o panni che devono esser interposti fra il rullo e la carta e che dopo un troppo lungo uso, e per la continua pressione che devono sopportare e per quel po' di colla che loro sempre resta dalla carta umida, s'indurano e perdono così quell'elasticità che è primo fattore della buona riuscita.

La scelta dei panni deve essere molto curata e nel loro acquisto non si deve badare alla economia.

La carta può essere troppo poco bagnata, o troppo intrisa nell'acqua. Nel primo caso si perdono i tratti molto profondi e le finezze del rame, perchè non essendo sufficientemente molle la carta non può entrare nei tagli troppo piccoli o troppo profondi.

Nel secondo caso la stampa viene sbavata e macchiata, perchè la troppa acqua non permette all'inchiostro di aderire con nitidezza alla carta. Conviene perciò osservare che la carta sia sì ben molle d'acqua, ma che essa sia stata molte ore fra gli altri fogli in modo che l'acqua non sia in eccesso, il che si può riconoscere guardando il foglio a luce incidente e vedere se la superficie appare appannata o lucida d'acqua.

Anche se la pressione è eccessiva si hanno inconvenienti. Nel sollevare la copia dal rame alcuni pezzetti di carta restano aderenti al rame, quasi incollati e così rimangono macchie bianche che guastano la copia.

In questo caso si può ritoccare la copia con un po' d'inchiostro di China.

Non si deve però abusare di tale licenza, perchè è una piccola frode, essendo tali ritocchi poco durevoli e col tempo quando la

copia dovesse venire lavata con cloruro di calcio le parti ritoccate svanirebbero.

Se però si osservano con cura attenta tutte le indicazioni che ho dato si possono ottenere sin dalle prime prove copie buone.

Le copie di esecuzione che servono all'artista per vedere il progresso del lavoro portano anche il nome di I stato, II stato, e così via. È buona cosa, trattandosi di lavori di qualche importanza, numerarle in margine e stamparne solo un numero limitato — una trentina al massimo. — Certo ci vuole nella numerazione e nella stampa molta onestà.





LA STAMPA A COLORI.

IÀ fin dal 1626 Pietro Lastmann, di Harlem, ebbe pensiero di potere stampare incisioni a più colori e fece vari tentativi di tal genere senza però riuscire a risultati troppo buoni: alcuni allievi suoi si contentarono poi dopo di lui di disporre colori variati in piastre incise e di stampare così incisioni di diversi autori. Questo metodo che ritorna oggidì di moda, fu però abbandonato per molto tempo, e invece sul principio del settecento un pittore tedesco J. C. Leblond ebbe pensiero di adoperare tre rami, ciascheduno portanti lo stesso disegno, ma coperti dei tre

colori primitivi, applicando così la teoria di Newton. Però non ottenne nulla di buono, per quanto fosse riuscito a fondare a Londra una società che lo forniva di danaro per le sue esperienze e a Parigi avesse ottenuti molti privilegi dalla Corte.

Fu invece Gautier che venuto a Parigi per studiare questo metodo di stampa a colori dopo la morte di Leblond, riuscì a buoni risultati adoperando non più tre rami ma quattro, coi quali egli asserisce potersi rendere tutti gli oggetti della natura e tutti i quadri creati dalle menti fantasiose dei pittori; egli usò coprire i suoi rami dei tre colori fondamentali: azzurro, giallo, rosso; poi un quarto rame riempito d'inchiostro nero. A ottenere le modificazioni di intonazione generale del motivo da trattarsi, compose tre tipi di tavolozza in cui i quattro colori sono modificati nel tono, non nella base; stampava prima il nero, quindi l'azzurro, poi il giallo, e per ultimo il rosso.

Naturalmente occorreva una grande conoscenza dei colori, della pittura e dell'incisione per saper scomporre le tinte già fatte d'un quadro o di un soggetto qualsiasi, poter intagliare sulla lastra, specialmente una parte

o l'altra secondo il luogo ove più dominava una delle diverse tonalità, e incidere sulle quattro lastre la stessa parte nelle quattro proporzioni in cui devono i quattro colori entrare per dare l'effetto finale.

Non certo al primo tentativo si riesce e conviene perciò far molte prove e sempre correggere e modificare nell'uno o nell'altro rame una massa più o meno accentuata. Anche il calco offre qualche difficoltà, perchè sulle quattro lastre uguali deve il disegno risultare esattamente identico anche come posizione rispetto al margine, perchè in caso contrario la copia riesce naturalmente tutta scomposta nei colori che fuorescono dai limiti dovuti. Si usa perciò fare il calco con l'istesso foglio di carta gelatinata, secondo ho già detto a suo tempo, incollarlo per i margini su un pezzo di cartone in cui sia praticata una finestra della dimensione e forma precisa delle quattro lastre. Così mettendovi dentro una alla volta le lastre e decalcando su esse, sarà meno facile l'errore. Oppure anche incidere la sola lastra del nero piuttosto parcamente senza troppo segnare i contorni e i chiaro-scuri forti, quindi farne tre copie su carta velina e applicarli così sugli

altri tre rami; non si potrà a questo modo commettere errore se eseguito con cura attenta. È tutto questo processo però cosa difficile, e per quante alcune opere siano state pubblicate, così (*Les plantes* di Bulliard), pure non è cosa da consigliarsi dall'artista e tanto meno da farsi nella pubblicazione di opere scientifiche, ora che i mezzi di riproduzione sono così perfezionati, e che la tricromia riproduce gli acquarelli e i quadri in modo da creare illusione assoluta. Potrà tal modo essere utile a chi voglia in qualche piccola opera imitare il sapore di cose arcaiche e far stampe che nelle imperfezioni quasi inevitabili della sovrapposizione dei colori ricordino le incisioni a colori del 700, oggi così ricercate.

Invece l'artista che stampa poche copie dei suoi rami molto miglior risultato otterrà seguendo l'antico metodo di Lastmann, vale a dire disponendo su uno stesso rame tutti i colori. A questo arriverà adoperando dei pennelli cortissimi tagliati appositamente o meglio ancora consumati per il lungo uso. Si comincia col disporre negli spazi richiesti le grandi tinte di medio chiaro-scuro, di tonalità brune o nere; man mano che si è riempito un campo, subito

colla garza si toglie l'eccesso di colore, altrimenti se ciò si facesse dopo che si sono disposti tutti i colori uno cadrebbe sull'altro e ne verrebbe confusione. Dopo i grandi piani si pongono le tinte più chiare, gli azzurri, i verdi, i gialli e i rossi, e da ultimo leggermente si dispongono quelle velature di scuri forti che si credono del caso.

Sarà meglio queste ultime farle con colori puri piuttosto che con tinte già mescolate o con nero, per es., carmino puro, bleu oltremare, o bleu milord-puro, e simili : la prova stampata avrà così molto maggior splendore. Certo è questo un lavoro lungo e abbastanza faticoso, occorrendo per ogni copia gran tempo a coprire di colori o meglio dipingere la lastra ; ma le prove così otteneute hanno valore di opera d'arte unica, anche perchè è difficilissimo ottenerne due assolutamente eguali. Le leggere sbavature di una tinta sull'altra, le piccole imperfezioni non facilmente evitabili aggiungono grazia e bellezza al lavoro, come nelle vecchie stampe della famosa *Imagerie d'Épinal* quei colori vivacissimi non chiusi perfettamente nel loro contorno nero aggiungono carattere a quelle figure ingenue

ma ricche di espressione e di sentimento decorativo.

Per dipingere la lastra si adoperano i colori preparati come ho già detto allo stesso modo dell'inchiostro nero, solo che si sostituisce al nero di Francoforte, o d'avorio, i colori ben macinati; tutti possono servire, sono però da evitarsi quelli composti di un solfuro facilmente decomponibile, come il cadmio chiaro, solfuro di cadmio, che posto sul rame pulito facilmente lo intacca con svolgimento di acido solfidrico e genera un solfuro nero che macchia le prove. Si potrebbero anche adoperare dei semplici colori ad olio, di quelli preparati per la pittura, scegliendo fra essi quelli che, di buona fabbrica, non contengono molta cera ed hanno maggior corpo.

Noto però che coi colori ad olio usuali si otterranno sempre copie deboli per il poco corpo che hanno e per la cera che contengono, che non permette loro di resistere sulla lastra calda quando vi si passa la garza o il palmo della mano; le lacche ed i colori trasparenti serviranno al più a stabilire qualche velatura.

Si chiederà taluno, visto che occorre tanta fatica e tanto tempo per colorire una piastra

metallica, se non sarebbe meglio colorire con colori ad acquarello la copia stampata in nero o in grigio.

A coloro che si faranno questa domanda io consiglio di considerare due copie ottenute una calcograficamente, e l'altra coll'aquerello, e vedranno quale immensa differenza le separa nella bellezza del colorito e nella intonazione generale, qualche volta strana ma sempre armoniosa, che hanno le prove calcografiche; oltre a ciò si aggiunga che è una specie di frode il dipingerle sul positivo e spacciarle per acqueforti colorate, frode che se può illudere qualche volta l'ignaro, non mai ingannerà il conoscitore, che al primo colpo d'occhio le può giudicare. Ed è frode, perchè quando dopo un certo tempo per casi diversi venissero le stampe a macchiarsi, se colorate calcograficamente, si potranno sempre restituire alla prima freschezza coi metodi che sono in uso per il restauro delle antiche stampe; invece se acquarellate, il bagno di pulitura toglierebbe anche il colore.

Con il metodo sopra accennato, si possono fare delle opere d'arte di squisita bellezza dai toni ora tenuissimi appena accennati nel grigio



STEFANO DELLA BELLA (1610-1664) — *Battaglia.*
(Acquaforte). *(Coll. Chiantore).*

od anche dai colori smaglianti e vivacissimi. Non è consigliabile molto per la riproduzione delle opere altrui, incerto sempre essendone il risultato, ma utilissimo nella incisione originale fatta per stare opera a sè, segno duraturo di una visione di luce e di forme che un uomo d'arte qualsiasi sentì nascere dal fondo del suo genio ed a cui diede forma colla punta ferrea sul purpureo rame.





L'INTAGLIO IN LEGNO.

IN principio di questo libro ho già parlato della storia dell'intaglio in legno. Qui solo dirò qualche cosa della tecnica, perchè molti artisti oggi, ristudiando le antiche stampe, ritentano quei metodi e cercano nuove espressioni di bellezza.

Veramente gli artisti di un tempo consideravano l'intagliare in legno come una fatica inutile, e cominciò subito allora la divisione tra il disegnatore che ideava le figure e l'artefice che le intagliava nel legno, e ciò è assai naturale, poichè quest'ultima parte è generalmente cosa manuale che pure importava non

lieve fatica e un tempo che gli artisti amavano dedicare a ricerche di altra natura. Così le stampe non portano una sola firma, ma due e anche tre, aggiungendovi talvolta il proprio nome anche colui che trasportò il disegno dalla carta al legno. Lo stesso Durer, che certamente conosceva il maneggio della lancetta, pare abbia rare volte intagliato, contentandosi di sorvegliare gli intagli che facevano abili operai sotto la sua direzione. La *Marcia trionfale di Massimiliano,* opera colossale sul legno, fu disegnata sul legno da Hans Burgmein, quindi diciassette incisori, dal 1510 al 1519, lavorarono ad intagliarla sotto la direzione di Peutinger.

Si comprenderà facilmente come abbiano impiegato tanto tempo, quando si pensi che l'opera intiera si compone di 45 grandi tavole, di 0,37 d'altezza e una larghezza variabile da 0,30 a 0,42, che si conservano ora nella Biblioteca imperiale di Vienna.

Lo stesso Peutinger pensò di poter fare alcune stampe a colori, ma non se ne conosce alcun esemplare, e solo si sa che furono delle marcie di cavalieri, stampate a contorno nero su pergamena, con ori e alluminature.

Ben presto gli artisti di varî paesi si distinsero per speciali qualità, che ci permettono ora di separarli per varie scuole: i Tedeschi amavano le linee chiuse, esatte, un po' serrate, non rare volte di carattere un po' troppo gotico.

La scuola fiamminga si distingue dalla tedesca per la ricerca degli effetti di colorito col solo studio dei diversi valori di chiaroscuro.

La scuola di Bâle si riassume tutta in un nome glorioso: Hans Holbein, pittore e disegnatore insuperato nella finezza meravigliosa del disegno, nella profonda significazione delle sue opere. Egli fu un lavoratore eccezionale e a parlare della sua gloria, oltre le pitture, rimangono nell'incisione tre capolavori: l'*Alfabeto della morte*, 24 lettere figurate di scheletri e di cranî, intagliate molto bene da Hans Lutzelbürger; i *Simulacri della morte*, in 41 stampe, e le *Figure della Bibbia*, in 92 tavole, finissimamente intagliate e di accuratissima composizione.

La scuola svizzera conta i nomi di Urse Graf e di Ulrico Pilgrim, cui si volle attribuire l'invenzione della stampa a chiaro-scuro.

Questi, di cui ho velocemente detto, ora, ed un po' più diffusamente altrove, sono i creatori dell'arte; ora vediamo il metodo materiale che seguivano costoro per portare sul legno e fra le strettoie del torchio le loro composizioni, con amore e diligenza vergate già sulla carta.

Gli istrumenti che servono all'incisione in legno secondo il metodo antico sono pochi: alcuni scalpelli con la lama di forma variata e le punte o lancette da intaglio. Queste si possono fare con pezzi di molle da orologio grandi, tagliate con cura e stemprate e ritemprate nella cera o nell'olio, quindi arrotate da un lato ed appuntite in modo che l'istrumento sia ad un tempo tagliente e ben acuminato. Bisogna avere molta cura nel fissarlo ad un manico in legno piuttosto dolce, in cui si fa una piccola spaccatura in senso verticale, e si fissano con molti giri di cordicella. Alcuni invece adoperano piccoli bisturì chirurgici e sommità di lancette, ma queste hanno l'inconveniente di essere troppo larghe e di non prestarsi facilmente ai tagli in curva.

Sarà utile una spazzola molto fina e morbida per togliere la polvere dai tratti incisi,



Xilografia dall'*Ars moriendi*.

un martello, un piccolo mazzuolo di ferro, e taluno di quegli altri strumenti che, in generale, servono alla lavorazione del legno.

L'incisore Papillon consiglia l'uso di una mentoniera per impedire che il fiato inumidisca la superficie del legno.

Si adoperarono anticamente varî tipi di legno, specialmente il *bosso*, il *pero*, il *pero selvatico*, il *ciliegio*. Si provò pure su altri legni meno comuni, come l'*arancio*, il *limone*, il *sicomoro*, il *cedro*, il *prugno*; ma il migliore è indubbiamente il legno di bosso per la sua durezza e la sua compattezza.

Si deve evitare nello sceglierlo quello verdastro o con nodi, o quello che appare picchiettato o venato di branco, che sarebbe nell'un caso troppo molle e nell'altro opporrebbe difficoltà insormontabile al taglio, o troppa siccità, il che non permette un taglio netto.

Anche pel legno di pero servono le stesse indicazioni, salvo che invece di giallo ocra, deve apparire color rossastro intenso, ben compatto.

Scelto il legno, si pulisce e si spiana accuratamente: se vi sono buchi nella tavoletta

scelta si possono turare con un altro pezzo dello stesso legno incastrato e incollato a forza e poi spianando il tutto in modo che non risulti nessuna differenza di livello; questo è l'unico modo di evitare l'inconveniente dei nodi quando per caso non si potesse fare a meno di adoperare una tavola non perfetta. La tavoletta si taglia dello spessore di circa 25 millimetri, che è quello dei caratteri tipografici, in modo che si possa innestare fra di essi; si riquadra ben bene, si fissa un sostegno di maggiori dimensioni, e rimane così disposta a ricevere il disegno.

Questo si può fare in diversi modi, o a penna, avendo cura di soffregare la superficie del legno con un po' di polvere di sandracca, ad evitare l'allargarsi dell'inchiostro tra le vene, oppure a matita, od anche calcandolo da una stampa a disegno che si voglia riprodurre e che non importi di perdere. Questo allora si incolla in modo che la superficie disegnata sia a contatto col legno, e quando è ben asciutta, col dito umido pazientemente si consuma la carta come fanno i bambini colle decalcomanie.

Quando incominciano ad apparire, dopo un

po' di lavoro, i tratti neri, allora con un po' d'olio di ricino o di sego si rende trasparentissimo il sottile strato di carta che ancora resta, e così appare nettamente il disegno. Se si tratta di una stampa si può anche riportarla, inumidendo la superficie con terebentina, applicandovi la stampa, e quando è secca asportarla, dopo inumidita con acqua calda. Egualmente allora la terebentina, sciogliendo un poco l'inchiostro, farà sì che sul legno compaiano nitidamente i tratti della stampa.

Ottenuto così il disegno si passa all'intaglio, che si fa prendendo una punta, che s'impugna come una penna, e tagliando con due tratti convergenti in basso listerelle a sezione triangolare di legno che compiono gli spazi interlineari.

La traduzione pratica di questo fatto, pur così semplice nell'esposizione teorica, è cosa difficilissima : fin che si tagliano tratti paralleli e diritti nel senso della vena, o normali ad essa, tanto ci si riesce ; ma quando le incisioni sono curve e strette o si incrociano o piegano o devono seguire contorni sinuosi, allora riesce facilissimo l'errore, gli sgraffi o

gli altri danni non più rimediabili. Perchè bisogna pensare che qui non è più il tratto inciso quello che darà la linea sulla carta, ma il tratto di superficie che, accogliendo l'inchiostro dal rullo, lo poserà poi sulla carta; perciò bisogna risparmiare con grande attenzione i tratti, e far sì che il taglio risulti nitido ed esatto senza ondulazione o ammaccature. A ciò fare, conviene che la mano guidi la punta con forza moderata, senza premere troppo e senza tenerla troppo leggera, con molta lentezza, e badando ad esserne sempre padroni *ad ogni istante,* non lasciandosi trascinare da una vena o deviare da un filo un po' più resistente.

Si comincia con un primo taglio, tenendo, come ho detto, il ferro non verticale sulla superficie, ma leggermente inclinato sulla destra, non troppo per non correr rischio di tagliare la base al tratto che dovrà risultare subito sulla sinistra, e non troppo poco, altrimenti il secondo taglio praticato colla lama inclinata sulla sinistra e la punta diretta in basso a destra, non incontrerà la prima incisione, e non si potrà asportare la listerella di legno. In breve, con qualche esercizio, si riescirà

ad asportare assai bene successive liste di legno e a far sì che risultino parecchi tratti, aventi alla sezione una forma trapezoidale, cosicchè la superficie che deve ritener l'inchiostro sia ben sostenuta e non corra rischio di venire appiattita dalla pur debole pressione del torchio tipografico. Nelle curve, in generale, conviene cominciare coll'intagliare la parte concava, mentre la convessità della curva è rivolta verso il corpo.

Una difficoltà grande sono i tagli incrociati e le ombre che si vogliono così ottenere: bisogna perciò fare prima le incisioni orizzontali e parallele, quindi le verticali, e liberare ad uno ad uno tutti i quadratini che risulteranno poi bianchi nella prova positiva. Se quest'opera è difficile e paziente, assai più lo è quando si voglia fare un terzo sistema di linee: pure gli incisori antichi riuscirono a fare facilmente due e tre sistemi di linee incrociantisi, ed uno stupore ammirativo ci coglie guardando le stampe di Alberto Dürer, di Holbein, di Lucas di Leida e di molti altri, dove con mirabile arte ed infinita pazienza, furono anche i più minuti spazi bianchi tolti nettamente, senza che tutto il tratto venisse menomamente

interrotto nè da ondulazioni, nè da sgraffi, nè da correzioni.

Anche il tagliare i punti offre non poca difficoltà, essendo facilissimo farne saltare qualcuno, accidente senza rimedio, che lascia sempre una macchia bianca nella copia positiva e interrompe l'uniformità della massa d'ombra. Si possono fare parecchi tagli paralleli, quindi intersecarli con altri normali ai primi, ma questo metodo ha l'inconveniente di far sì che la punta saltella da un taglio ad un altro, e facilmente qualche punto si stacca : i punti poi restano disposti in ordine regolare come i quadretti di una scacchiera.

È meglio però intagliare pazientemente i punti ad uno ad uno in ordine più o meno sparso secondo lo consiglia il genere di ombra o di mezzatinta che si deve ottenere.

Quando l'incisione dei tagli è compiuta deve rimanere sulla tavola il disegno tale e quale, come si è fatto in principio, essendo stati risparmiati tutti i tratti segnati ; allora si toglie con l'aiuto di scalpelli speciali il legno che vi è di troppo attorno dell'incisione e se ne fa una prova. Da questa si vedranno i difetti e si potrà poi ritoccare con molta atten-

zione in alcun tratti che fossero per avventura troppo segnati e facessero macchia nell'insieme dell'incisione. Nel caso vi fosse qualche guasto troppo grande da correggere nell'incisione, converrà praticare un buco a pareti nettissime, e farvi entrare un pezzo di legno calcolato colla massima precisione, della dimensione uguale; qualche colpo di mazzuolo leggero lo faranno entrare a forza e aderire perfettamente alle pareti; si toglierà il superfluo e si intaglierà nuovamente continuando i tratti circostanti. Se il luogo da correggere fosse su un margine, bisognerà toglierne e incastrarne un pezzo a coda di rondine, acciocchè non possa più uscire.

Questi sono i soli metodi per riparare a guasti accidentali, ma è necessaria molta pratica per portare a buon porto queste operazioni delicatissime.

Ma se questi metodi e processi dell'intagliare il legno furono usati dai primi incisori, furono però abbandonati quando la bellezza e la relativamente maggior facilità di ottenere stampe in rame fece a questi studi volger gli artisti. Fu solo nel 1771 che la Società delle Arti in Londra per incoraggiare e far

rinascere la xilografia, come già aveva tentato inutilmente pochi anni prima l'incisore Antonio Maria Zanetti in Venezia, bandì un concorso a premio per la migliore incisione in legno, e vinse Tomaso Bervich, che pel primo ebbe pensiero di sostituire il bosso al pero e di tagliarlo trasversalmente alla vena invece che longitudinalmente.

Bastò questa semplice modificazione a migliorare e a dar nuova vita alla xilografia, perchè il legno di bosso tagliato così, è compattissimo, duro, e permette di incidervi come su una piastra di rame con un bulino tagliente, avendo solo cura, invece di tagliare i tratti del disegno, di tagliare gli spazî intermediarî. Si ottennero così risultati meravigliosi e si fecero specialmente stampe per le illustrazioni dei giornali e libri, che facilmente si confondono con incisioni in rame. Si consulti solo il *Magasin Pittoresque,* pubblicato a Parigi sotto la direzione di Edmondo Charton, e si vedrà quali progressi abbia fatto quest'arte dal 1833 al 1842. Ora poi giornali e libri sono continuamente stampati così e si ottengono risultati quali non si potrebbero desiderare migliori.

L'antico metodo, che porta in sè e le ingenuità care assai agli artisti e le difficoltà grandi dell'arte, ora si usa soltanto ad intagliare grossolani ornati per gli stamponi, che si usano per i parati di carta e le stoffe, o i grandi caratteri degli affissi di strada. Per questi si usa anche il metodo ideato da M. Heilman, in cui con una punta resa incandescente dai vapori di benzina o da una fiamma a gas o dall'elettricità, si brucia e consuma rapidamente il legno.

Prima di chiudere questo capitolo dirò ancora alcune cose delle stampe in chiaro-scuro o *camaïeu,* come lo chiamarono i Francesi dalla voce *cammeo,* indicante le pietre dure incise, in modo che vi apparissero volta a volta gli strati colorati diversamente. Pare ne sia stato inventore Francesco Mazzuoli, altri rivendicarono questo vanto allo svizzero Ulrico Pilgrim, altri ancora ad Ugo da Carpi, che fu se non altro quello che portò questo genere a maggior perfezione.

Lasciando la dibattuta questione della precedenza, che a noi importa assai poco, dirò solo che si ottiene intagliando i contorni esatti del soggetto e delle ombre e mezzetinte su

di un legno, quindi si stampa qualche copia e si trasportano ancor umide su altri tre legni diversi: dall'uno si tolgono, coll'aiuto dello scalpello, i bianchi puri, asportandoli per piani, dal secondo i bianchi e le prime mezzetinte, dal terzo i primi scuri, dal quarto i secondi scuri. Si riesce, stampandoli poi su una stessa carta, ad effetti bellissimi ed a disegni che paiono fatti a sepia e all'inchiostro di China: solo è necessario aver molta cura nell'asportare i piani di legno e di mantenersi esattamente nel contorno; altrimenti, riuscendo già naturalmente difficile la sovrapposizione esatta nelle successive tirature, se ancora poi i contorni non si compiono perfettamente, non si potrà mai ottenere un buon risultato.

Furono in questo genere assai celebrati incisori: Ugo da Carpi, Andreani, I. N. Vincentini, Antonio Fantuzzi, Burgmain Jegher, del secolo decimosesto; passò con quel secolo la moda di tali stampe, e solo verso il 1740 a Venezia, con Antonio Maria Zanetti, in Francia con Lesueur, in Inghilterra con Jackson fu ritentata, modificando però il metodo in qualche parte e sostituendo talvolta una lastra

di rame per il contorno a quelle in legno solo conservate per il chiaro-scuro.

Anche questo metodo di riprodurre figure è caduto in disuso e solo più serve a pochi e limitati usi, ma noi non ce ne dobbiamo lamentare, in quanto che di troppo superiori sono i metodi che possiamo adoperare ora per riprodurre le nostre stampe, per rammaricarci della mancanza di un sistema che non avrebbe altro pregio che un fare un po' rozzo e un po' infantile.



INDICE



